CONTINUUM'83

Dagan Kalemvske

CONTINUUM'83

THE 1ST EXHIBITION OF AUSTRALIAN CONTEMPORARY ART IN JAPAN

「オーストラリア現代美術展'83」

22 August—3 September, 1983

ASSISTED BY THE VISUAL ARTS BOARD OF THE AUSTRALIA COUNCIL

主催：日本・オーストラリア文化交流推進委員会
後援：オーストラリア・カウンシル
オーストラリア大使館
豪日交流基金
国際交流基金

協力：財団法人小原流
現代芸術研究会
日本電信電話公社
三菱自動車工業株式会社
新日本製鐵株式会社
東急電鉄株式会社
社団法人龍生華道会
テルモ株式会社
日本文教出版株式会社
矢崎総業株式会社
若菜建設株式会社
神戸製鋼所株式会社
三菱銀行
日産自動車株式会社
株式会社ヤクルト本社
松下電器貿易株式会社
東京造形大学
株式会社文祥堂
株式会社徳間書店
日本鉱業株式会社
大映株式会社
創形美術学校
すいどーばた美術学院
ツアープランナーズ オーバーシーズ
日野自動車工業株式会社
味の素株式会社
機材提供：
ソニー株式会社
理経株式会社
ATN Channel 7

Organized by: Japan-Australia Cultural & Art Exchange Committee

Assisted by: The Visual Arts Board of the Australia Council
Australian Embassy-Tokyo
The Australia-Japan Foundation
The Japan Foundation

Sponsored by:
Ohara School of Ikebana
Gendai Geijutsu Kenkyukai
Nippon Telegraph & Telephone Public Corporation
Mitsubishi Motors Co., LTD.
Nippon Steel Corporation
Tokyu Corporation
Ryusei School of Ikebana
Terumo Corporation
Nippon Bunkyo Shuppan Co., LTD.
Yazaki Corporation
Wakana Kensetsu Co., LTD.
Kobe Steel LTD.
Mitsubishi Bank
Nissan Motors. Co., LTD.
Yakult Honsha Co., LTD
Matsushita Electric Trade Company LTD.
Tokyo Zokei University
Bunshodo Co., LTD.
Tokuma Shoten Publishing Co., LTD.
Nippon Mining Co., LTD.
Daiei Co., LTD.
Sokei Academy of Fine Arts
Suidobata Academy of Fine Arts
Tour Planners Overseas Co., LTD.
Hino Motors, LTD.
Ajinomoto Co., INC.
Collaborated in Instrumentals by:
SONY Corporation
RIKEI Corporation
ATN Channel 7

ごあいさつ

ヴィジュアル・アーツ・ボードは，日本で開かれる現代オーストラリア美術の展覧会としては最も総合的な，今回の東京での一連のく CONTINUUM '83(オーストラリア現代美術展 '83)にできるだけの援助ができたことを，たいへんうれしく思います．これらの展覧会は，ふたつの国のあいだでいま育ちつつある，視覚芸術面での絆の一部となるものです．

かなりの数のアーティストが，現場で制作するために東京に向かいます．そして，展覧会のキュレイター，若干の大学生も行くことになっています．つまり，全部でおよそ30人のオーストラリア人の集団が，この機に臨むわけです．

私たちの国のアーティストにとって，海外でのいちばん興味深いことといえば，自分たち自身の触れ合いを通じて，自分たち自身に関心のある方向を追求することで展開されるケースがひじょうに多いのですが，この展覧会シリーズも例外ではありません．しかし，こんどの場合は，いくつかの個人画廊との有意義な接触があったわけで，〈Continuum〉が生まれたのは，東京のルナミ画廊のディレクター，並河恵美子さんがオーストラリア美術に惹きつけられた結果でした．並河恵美子さんには大変感謝しています．

私はまた，一時期日本に滞在し，芸術上の連携を深めるために重要なはたらきをした，何人かのオーストラリアのアーティストにもお礼を述べたいと思います．彼らは，メアリー・ローズ・シン，ピーター・カラス，ジョン・デイヴィス，そして日本を故郷としてきたステラークです．

〈Continuum〉は，ある意味で，1981年にメルボルンのグリフォン・ギャラリーとヴィクトリアン・カレッジ・オブ・ジ・アーツで開かれた〈余韻—— Ideas from Japan Made in Australia〉をひきつぐものといえます．あのとき，何人かの日本人アーティストがオーストラリアへ来て，この地の学生たちと親しく共働したのでした．最近もまたアーティストの浜田剛爾が，二度目のオーストラリア訪問をしたところです．

グリフォン・ギャラリーのディレクターであるケン・スカーレットが，この展覧会の準備にあたって調整役として采配をふるいました．彼の努力によって，そして他の展覧会委員会のメンバー，すなわち委員長の牧川明生，ジュディ・アニア，ジェニファー・フィップス，ジョン・デイヴィス，トニー・ボンドらによって，この成功はおおむねオーストラリア側で演出されたということになるでしょう．

私は，〈Continuum〉が大成功をおさめることを確信し，関係者のみなさまの労を心からねぎらいたいと思います．ヴィジュアル・アーツ・ボードは，オーストラリアと日本のアーティストだけでなく，画廊やその他で視覚芸術の相互伸長を願っている人たちをも結びつけるさらなる試みを支援していくつもりです．そして最後に，豪日交流基金，国際交流基金，外務省豪州局，東京駐在のオーストラリア大使とそのスタッフに，ひとかどならぬ協力と援助に対し，感謝したいと思います．

1983年6月

アン・ルイス
ヴィジュアル・アーツ・ボード委員長

FOREWORD

The Visual Arts Board is delighted to be associated with the "Continuum" exhibitions in Tokyo, the most comprehensive showing of current Australian work ever seen in Japan, for which the Board is providing the bulk of the funds. These exhibitions form part of growing links in the visual arts between the two countries.

A considerable number of artists will be in Tokyo to create works 'in situ' and the exhibition curators will be there as will be a number of tertiary students. All in all a gathering of about 30 Australians will mark the occasion.

The most interesting opportunities overseas for our artists so often develop through their own contact, through the pursuit of their own lines of interest. This series of exhibitions is no exception, but there was significant contact with private galleries and it was as a result of the fascination in Australian art shown by Emiko Namikawa, Director of the Lunami Gallery in Tokyo, that "Continuum" was born. We are greatly indebted to Emiko Namikawa.

I would also like to thank a number of Australian artists who have spent time in Japan and who have contributed significantly to the developement of artistic links. They are Mary-rose Sinn, Peter Callas, John Davis and Stelarc who has made Japan his home.

"Continuum" is in a way the successor of 'Ideas from Japan Made in Australia', an exhibition at the Gryphon Gallery and Victorian College of the Arts, both in Melbourne, in 1981. A number of Japanese artists came to Australia at that time and they worked closely with Australian students. Artist Goji Hamada has recently returned to Australia for his second visit.

Ken Scarlett, Director of the Gryphon Gallery, has played a major role in co-ordinating the arrangements for the exhibition. Its success will have been largely stage managed at the Australian end by his efforts and by the other members of the exhibition committee namely chairman Akio Makigawa, Judy Annear, Jennifer Phipps, John Davis and Tony Bond.

I am certain that "Continuum" will be a great success and I warmly commend the efforts of all those involved. The Visual Arts Board looks forward to supporting further ventures that link not only Australian and Japanese artists but also those, in galleries and elsewhere, concerned for the mutual growth of the visual arts. I would also, as a final note, like to thank the Australia-Japan Foundation, Japan Foundation and the Australian Department of Foreign Affairs and the Australian Ambassador and staff in Tokyo for their considerable help and assistance.

14 June 1983

Ann Lewis
Chairman of the Visual Arts Board

メッセージ

〈Continuum '83〉は，オーストラリアと日本との文化交流の，ひとつの重要な展開です.「余韻」展につづいて，こんどは，そのプロセスを逆にして，日本のパーソナル・ギャラリーが東京で組織したオーストラリア美術に焦点があてられるわけです．私たちふたつの国の現代美術界が友好を結ぶには，こういうふうに，共同でことにあたるのがいちばんいい方法です．というのも，アーティストたちは経済的にも物質的にも，オーストラリアと日本の各方面から寛大な援助をうけてはいますが，そもそもの構想は美術に携わる多くの人たちから出てきたもので，彼らはそれを，計画から実現まですすめてきたのでした．

この友好的な美術展企画の成功を，〈Continuum '83〉関係者のみなさんにお祝い申しあげ，さらに幸先きよからんことをお祈りいたします．

ニール・カリー
駐日オーストラリア大使

MESSAGE

"Continuum '83" is an important development in cultural relationship between Australia and Japan. Following the success of "*Yo In* — Ideas from Japan Made in Australia", it reverses the process, and focusses on Australian art assembled in Tokyo by Japanese artists. There can be no better way for the artists of our two countries to become friends than to work together in this way. For while the artists have received generous assistance, both financial and material, from both Australian and Japanese donors, the initial concept was theirs, and they carried it forward through planning to achievement.

I congratulate everyone associated with "Continuum '83" on the success of this friendly artistic enterprise, and wish them well for the future.

Neil Currie
Australian Ambassador

オーストラリア，日本，そして〈CONTINUUM'83〉

ケン・スカーレット（グリフォン・ギャラリー，ディレクター）

地理的にいえば，日本とオーストラリアは地球の反対側に位置している――歴史的にも文化的にも，これらの国は同じように遠い．〈Continuum '83〉は，それゆえにこそよけい注目にあたいするのだ．最近お互いの存在に気づくようになった，ふたつの国のあいだの協力作業として．

オーストラリアは，近年にはアメリカの影響が目だってきたけれど，主にイギリスを本拠とするヨーロッパ文明の前哨地点としてあった．私たちの文化は，初期の移住者たちといっしょにもちこまれ，何年にもわたって，イギリス本国，あるいはヨーロッパで起こっていることの反映だった．徐々に，しかもごく近い過去のことだが，ひとつのオーストラリア文化が育ってくる――不規則な育ち方．つまり，けっして完全ではない．

そこへいくと日本には，何世紀もの長い文化の展開の歴史があり，その間に，絵画，書，陶芸，建築，音楽，演劇，いけばななどの，きわめて伝統的なかたちが生まれてきた．日本はすばらしく豊かな文化をもっているのだが，いまは，西欧文化のまるで違った価値観に向きあわされている．20世紀の資本主義的生産と連動する経済のなかで，伝統的なものはいかにして生きのびるのだろうか．

他の多くの植民地国と同じように，オーストラリアもヨーロッパ美術の焼き直し版を生みだした．とすれば，アジアのアーティストにとっても，ヨーロッパやアメリカの過去の美術運動の二番煎じをやることなんぞ，それこそお茶の子さいさいなのである．

オーストラリアの問題は，自らのアイデンティティを伸ばし，表現すること．日本の問題はそれを守ること．

なにしろ若い国なので，私たちにはほとんど伝統意識がない．そのことは，ある意味でたいへんな損失なのだが，また別の意味では私たちに大きな自由の感覚を与えてくれる．ようやく文化的に用いだしたばかりの自由．日本人は，オーストラリア美術のこういう側面を見て，すばらしい，と思うかもしれない．伝統というものは，力の源泉になるばかりではなく，厳しく制限し，押さえる要因にもなりうるからだ．オーストラリアのアーティストたちは，現在，ヴィデオから彫刻まで，アーティスツ・ブックからインスタレーションまで，ポスターからパフォーマンスまでにわたって，広範なメディアの領域を動きまわり，新しい領域を自由に探究しているように見える．主流，なんてない．ひとつの方向とかスタイルとかが見わけられるわけでもない．もしいくつか一般的な特徴があるとすれば，それらは，精妙さ，というより，新しい可能性，多様性，ステートメントの強さをきわめてみようとする決意にかかわるものだ．完璧な技巧より，“ドゥ・イット・ユアセルフ”精神，といってもよい．

オーストラリア人よりも日本人の観衆によくわかる特徴も，他にあるかもしれない．私たちは広大な国に住んでいるけれど，人口は比較的少ない．そのために，おそらく，私たちの大きさや空間の感覚が違ってきているのではないか．私たちの大部分は大きな都市で暮らしている．その事実にもかかわらず，大地のことが意識を離れない．大地は，魅力でもあり，脅威でもある．夏といえば太陽と海水浴の季節だが，また旱ばつと山火事のときでもあるのだ．

かつては，遠すぎてヨーロッパやアメリカにおいそれと行けなかったために，オーストラリア人は自分たちの孤立をずいぶん気にしていたけれど，空の旅ができるようになってその問題は大いに克服されてきた．しかしながら，ごく最近では，アジアに近いという意識が強くなり，そういう地理的な関係がうけいれられてきている．こんにちのオーストラリアの作曲家たちは，視覚面でのアーティストより知覚が鋭く，ヨーロッパの影響から離れてインドネシアや日本の音楽に向かっている．アジアの身近なことなら，最近，かなりの数のチモール人やヴェトナム人がオーストラリアに来たので，眼に見えてはっきりしてきた．そしていま，私たちは，新しい現象――オーストラリアの日本人ビジネスマンと観光客に注目しつつある．

何という変化！　1930年代か40年代だったら，オーストラリア人は，「メイド・イン・ジャパン」という表現を，粗悪品を批判する言葉として使ったことだろう．今日，オーストラリア人は，日本製の車やテレヴィジョン，ラジオ，ハイ・ファイ・セットなどを買い求める．それらが市場でいちばんすぐれているからだ．40年前，私たちは戦争で互いに敵だった．ふたつの国とも，戦争の惨禍をこうむった――しかし，広島や長崎で，日本ほどひどい目にあった国はない．いま，貿易や観光が，そういう悲劇的な歳月の記憶を打ち砕くのに役立っている．

しかし，貿易をもとにした友好なんて，その貿易がうま味があるあいだしか続かない．観光も，国と人びとをちょっとのぞかせてくれるだけのこと――市内バス・ツアーくらいで長続きのする友好がそんなにたくさん生まれるわけはない！

〈Continuum '83〉に伺われるのは，もう一歩進んだ段階，相互理解における有意義な前進である．日本とオーストラリアのアーティストと画廊のディレクターたちが力を合わせて，それぞれの文化を他の国に伝えようとしている．

〈余韻〉展は，1981年，27名の現代日本アーティストの作品を，オーストラリアに紹介するのに役立った．〈Continuum '83〉は，60名以上の現代オーストラリアのアーティストの作品を東京に運ぶことになる．これらふたつの展覧会を別にしても，しかしその結果として，両国のあいだでは，アーティストやジャーナリスト，写真家，画廊ディレクターたちの交流が，たえず行なわれてきた．

異なる文化を背後にもつ人びとが，いっしょに仕事をするのを見るのは，何とすばらしいことだろう．オーストラリア人は，「どうにかなるさ」という態度で，ずいぶんのんきに見えるにちがいない．そういう，明らかに気楽なやり方にもかかわらず，彼らは，おそらく厚かましく攻撃的に見えるのではないか．微妙なところは，オーストラリア人の重要な特性ではないからだ．オーストラリア人は，きっぱり「ノー！」とはいいたくないアジア的な態度が理解できず，なぜ直截に「イエス」とか「ノー」とかの答えが返ってこないのかがなかなかわからない．オーストラリア人は誰かまわず，すぐ名前で呼びたがり，日本人には重要な，ていねいで伝統的な話し方の形式を無視してしまう．

しかし，そういう誤解を克服するとすれば，まさに

〈Continuum '83〉での場合のように，同じような関心をもっている人たちが共働すること以上によい方法はない．

オーストラリアの石炭を日本へ，そして日本の車をオーストラリアへ，というばかりではなく，人びとや考えの相互交易をも！

AUSTRALIA, JAPAN AND "CONTINUUM '83"

by Ken SCARLETT (Director, Gryphon Gallery)

Geographically Japan and Australia are at opposite extremities of the world — historically and culturally they are just as far removed. "Continuum '83" is therefore all the more remarkable, as an act of cooperation between two countries, who have only recently become aware of each other.

Australia has seen herself as an outpost of European civilisation based mainly on Great Britain, though in more recent years, the influence of the United States of America has been apparent. Our culture was imported with the first settlers and for many years was a reflection of what was happening in Great Britain or Europe. Slowly and of quite recent times, an Australian culture has developed — an irregular growth, which is by no means complete.

Japan on the other hand has a centuries long history of cultural development, during which time there have arisen strongly traditional forms of painting, calligraphy, ceramics, architecture, music, theatre, ikebana and so on. Japan has a remarkably rich culture, which at present is confronted by the totally different values of Western culture. One wonders how the traditional can survive in an economy geared to 20th century capitalist production.

Along with many other colonial countries, Australia produced art that was a second hand version of European art. In a similar way it is all too easy for Asian artists to produce minor versions of past art movements in Europe or America.

Australia's problem is to develop and express its own identity. Japan's problem is to preserve its identity.

Because we are such a young country we have very little sense of tradition, which in one way is a great loss, but in another way gives us a great sense of freedom. A freedom which we are only just starting to use culturally. This may be one of the aspects of Australian art that Japanese find fascinating, for tradition can be both a source of strength and a severely limiting, restraining factor. Australian artists at present appear to be freely exploring new areas, moving in a wide range of media from video to sculpture, from artists' books to installations, from posters to performances. There is no mainstream, no discernable single direction or style. If there are general characteristics they are to do with a determination to examine new possibilities, diversity, strength of statement rather than subtlety, a "do it yourself" attitude rather than impeccable craftsmanship.

There may be other characteristics which will be more apparent to Japanese spectators than to Australians. We are a small population in a vast land, which probably gives us a different sense of scale and space. In spite of the fact that the majority of us live in large cities, we are conscious of the land, which is both a fascination and a threat. Summer is a period of sunshine and holidays by the sea, but also a time of drought and disastrous bushfires.

In the past, because of distance and difficulties of travel to Europe and America, Australians have been very conscious of their isolation, but air travel has done a great deal to overcome that problem. More recently however there has been a growing awareness of our proximity to Asia and

acceptance of the geographical relationship. Contemporary Australian composers have been more perceptive than the visual artists and have turned away from the European influence to Indonesian and Japanese music. The closeness of Asia has been made visually evident recently by the arrival of considerable numbers of Timorese and Vietnamese in Australia. And now we are noticing a new phenomena—Japanese businessmen and tourists in Australia.

What changes have occurred! In the 30s and 40s Australians would have used the expression "Made in Japan", as a term of criticism for rather cheaply made goods. Nowadays Australians buy cars, TV, radio and hi fi equipment made in Japan because they are the best on the market. Forty years ago we were enemies at war. Both countries suffered from the brutality engendered by war — but no nation suffered more than Japan at Hiroshima and Nagasaki. Now trade and tourism are helping to destroy the memories of those tragic years.

But friendship based on trade may last only as long as the trade is profitable. Tourists, of necessity only secure a glimpse of a country and the people — not many permanent friendships are made on a city sights tour!

What appears to be happening with "Continuum '83" is a further step, a significant advance in understanding. Japanese and Australian artists and gallery directors are working together to make their respective cultures known outside their own countries.

"Yo In" helped to make the work of twenty-seven contemporary Japanese artists known in Australia in 1981. "Continuum '83" will bring the work of more than 60 contemporary Australian artists to Tokyo. Apart from, but as a result of these two exhibitions, there has been a constant flow of artists, journalists, photographers and gallery directors between the two countries.

How fascinating it is, watching peoples from different cultures working together. Australians must appear very casual, with their "It'll be right" attitude. In spite of their apparently easy-going approach they probably appear brash and aggressive, for subtlety is not an important Australian characteristic. Australians find it difficult to understand why they cannot get a direct "Yes" or "No" answer, failing to understand the Asian reluctance to emphatically say "No!" Australians tend to immediately call everyone by their given names, ignoring polite and traditional forms of speech which are important to Japanese.

But there is no better way of overcoming such misunderstandings than for people with similar interests to work together as is happening in "Continuum '83".

Not just Australian coal to Japan and Japanese cars to Australia but a two-way trade in people and ideas!

メッセージ

この展覧会の発端は81年夏，オーストラリアの若い女性彫刻家メアリーローズ・シンと私とのささやかな会話でした．「いつかオーストラリア現代美術展を日本でやりたいわネ．」「私が帰ってから連絡をとりましょう．」「もしできることなら私の画廊だけでなく，他の画廊と協力して同時期に個展，グループ展を開き全体でオーストラリア現代美術展となるようなことができたらすばらしいわね．」「Emiko, It's Great Idea ！」――私たちの話を豪日交流基金東京所長，当時のドッヅ氏が大変興味を示しこの展覧会への具体的道へと発展しました．

ちょうど同じころ，メルボルンでは「余韻」展が開催され浜田剛爾氏，川俣正氏らがオーストラリアを訪問．「余韻」展は日本ではあまり知られていませんが，オーストラリア美術界では，日本，オーストラリア，現代美術とアーティストの交流への記念すべき基礎を築いたと評価が高いのです．

日本在住のパフォーマー，ステラーク氏とグリフォン・ギャラリーのディレクター，ケン・スカーレット氏との協力で，27人の日本作家の平面図をメルボルンの美術大学で70人の美大生によって制作され展示されたのです．今回の展覧会へ，この時，直接指導に当たった方々が出品され来日します．

このようにこの２つの動きが〈CONTINUUM '83〉へ合流したのです．

82年５月，私はオーストラリアへ旅発ち，その空気を直接吸って，アース，エンヴァイランメント，ポリカルチュラル・ソサエティーをテーマに，インスタレーション，写真，ヴィデオ，フィルム，パフォーマンス，サウンド，ポスター，アーティスツ・ブック，女性パフォーマンス・アートの記録，などの分野でのオーストラリアン・アートの新鋭を東京に招くため，美術関係者を訪問．帰国後，15軒の画廊の協力を得て２週間の展覧会が決定されました．オーストラリア側では，メルボルン，シドニー，パースに委員会を設置，相互連絡をとりながら企画進行，82年来日したアーティスト，ピーター・カラス，ジョン・デイヴィス，〈余韻〉展で活躍した浜田氏，ステラーク氏らの協力もあってこの展覧会への歩みを続けることができました．

この展覧会には２つの大きな意義が含まれていると思います．ひとつは，若いアーティストの作品発表の現場である街の面廊が初めて横の連絡を取り，１つの目的のために話し合いに協力したことです．そして他方，欧米一辺倒の輸入美術ではなく，アジア太平洋環の仲間としての新しい未知なエネルギーを持ったオーストラリア現代美術の動向を初めて日本に紹介，交流への出発としたことです．

この展覧会名〈CONTINUUM〉には「お互いの交流が将来も絶えることなく続きますように」という願いが込められています．

名実ともにこの催しが CONTINUUM 〈[kontinyum] 連続（体）〉となりますようにお祈り致します．

この展覧会へ多大なご協力とご援助を賜わりました日豪両国の皆様に心より感謝とお礼申し上げます．

並河恵美子
日本・オーストラリア文化交流推進委員会

ACKNOWLEDGMENT

"Continuum '83" stemmed from a small talk I had with Maryrose Sinn, an Australian sculptor who spent nearly a year in Tokyo, in the summer of 1981.
"I'm wondering if we could have an exhibition of Australian contemporary art here in Tokyo some day.", I said. "How nice it would be. I'll keep in touch with you about it after returning home.", she said. "Possibly rather an extensive one, not confined only to my gallery, but..... well, appealing to other galleries like mine in the neibourhood, maybe held at them at the same time.", I continued. "Emiko, it's really a great idea.....", she responded enthusiastically.

Our idea has grown into a feasible one thorugh Greg Dodds, the then director of The Australia-Japan Foundation, who, upon hearing about it, paved the formal way.

Around the same time, a number of Japanese artists, including Goji Hamada and Tadashi Kawamata visited Australia on the occation of "*Yoin*–Ideas from Japan Made in Australia". This was an exhibition which consisted of works of 27 Japanese artists executed by 70 s udents of various art schools in Victoria according to plans and instructions sent by mail, and showed at the Gryphon Gallery, Melbourne State College, (the present Melbourne College of Advanced Education) the Victorian College of the Arts Gallery and the lawn area adjoining the National Gallery of Victoria. It was organized by Stelarc, an Australian artist living in Japan, and Ken Scarlett, the director of the Gryphon Gallery. The exhibition, not so well publicized in Japan, is regarded highly in the Austrlian art world as a memorable step toward the cultural exchange between Australian and Japanese artists. Some of those artists who directed the execution will participate in "Continuum '83".

"Continuum '83" can be said to be a joint stream of these preceding activities.

In May 1982, I travelled to Australia to select artists to be represented in "Continuum '83", and visited many artists and gallery directors and others.
Feeling directly the unique climate of the Australian nature and artistic activities, I set up three main themes: Earth, Environment and Multicultural Society. The area of media covered such a wide range as installation, photography, video, film, performance, sound, poster, artist's books, and documentation of the Women's Art Movement.

After my return to Japan, the exhibition committee was formed in cooperation with 15 galleries in Tokyo, and it was decided that the exhibition would be held at those galleries linked together for two weeks this summer.
On the otherhand, in Australia, the local committee made a start in Melbourne, Sydney and Perth. In conjunction with them, we commenced preparations, helped greatly by such individual artists as Peter Callas and John Davis, who both came here in 1982, as well as by Stelarc and Goji Hamada. And here is "Continuum '83" as you see it.

As a completely new experience to us, its significance can be summarized in two aspects as follows.
One is that "galleries in town" in Tokyo, which have provided exhibition spaces for young artists, have formed their own network for a particular purpose for the first time. Another is that it marks in Japan the first comprehensive introduction of Australian contemporary Art, full of young energy,and a starting point for mutual communication. Indeed, the introduction of the art of this country belonging to the same Asian-Pacific sphere as Japan seems to serve as a kind of antithesis to the mainly European-American-oriented Japanese art scene.

The exhibition title reflects our hope that this series of events will not be broken and will establish strong links between the artists and the people of Japan and Australia.
May "Continuum '83" be a continuous space and time entity, both in name and in reality.

Lastly, we would like to express our deep gratitude to all of those who have supported the venture financially and spiritually.

Emiko NAMIKAWA
Director-Gallery Lunami,
Japan-Australia Cultural & Art
Exchange Committee, "CONTINUUM '83"

「オーストラリア現代美術展 '83」に寄せて

中原佑介

あまり気にも留めなかったことだが，見渡してみると，わが国では世界の多くの国の作品を集めた国際展というものが，今ではほとんど姿を消してしまっている。たとえば，そういうもののひとつであった東京国際版画ビエンナーレも幕を閉じて今はない．ヴェネツィア・ビエンナーレやサンパウロ・ビエンナーレの類いの国際展も存在しない．

むろん，そうなったのには色々の理由があろう．そのひとつは，そうした形式の国際展に今日ほんとうに積極的な存在理由があるのだろうかという疑問である。単純にないとはいい切れないが、その存在理由を声高に明言することがきわめて難しいのも疑えない．美術の国際交流の活発化ということがよくいわれるが，国際展の衰退は一見それと裏腹のように思われる．しかし，それは美術の国際交流とはオリンピックのような競争型の交流ではなく，違ったものであるべきだということを物語っているのである．

もっともそれに対してこういう意見もあり得よう．今日，国を単位にして美術を考えるのは古いナショナリズムの残滓であり，美術というのは結局は個人の活動なのだから，個人の仕事として注目し，紹介し，交流を図るべきなのだと．今日の美術が個人の表現活動であり，多くの展覧会が個展というものを土台にしているのは周知である．それは，今回開かれる「オーストラリア現代美術展 '83」が多くの個展を含んでいることによっても歴然と示されている．

しかし，一方で国という単位を考慮することは，必ずしも古いナショナリズムの残滓のせいではない。第一，はっきりいって，現在，ある国の美術を別の国の人びとに紹介するというのは，じっさいにはあり得べからざることであり，それは言葉の綾に過ぎない．できるのは，ある国の何人かの美術家の仕事を紹介する機会をつくるということだけであり，たまたまそれを国を考慮するというようにいっているに過ぎない．つまり，究極は個人の仕事への関心に帰するのだが，なおそれを集団としてとりあげるのは，その個人の仕事を，それがつくりだされた風土的，生活的，観念的な環境とのつながりのなかで眺めたいと考えるからに他ならない．そういう環境の特徴は，個人ではなく．複数の仕事を集めることによって浮かび上ってくるからである．

「オーストラリア現代美術展 '83」は，その意味できわめて注目すべきケースである．オーストラリアの現代美術という，われわれにはごく僅かしか知られていない，というよりほとんど知られていない動向を紹介するのに，これは多くの画廊を動員し，そこでの個展を主に，さらにグループ展を加えて，全体が構成されているからである．つまり，それは個を基本としながら，その個をより大きな集団を通して浮かび上らせる仕組みといえる．

今日，オーストラリアの美術家たちにとっての大きな課題のひとつは，オーストラリアの美術の独自性をはっきりと打ちだすことだというのを聞く．といって，たとえばオーストラリアの原住民の造型活動と単純に結びつけて，そこからオーストラリア美術の独自性はこうだなどと，われわれが簡単に断定すべきではあるまい．多分，そこでも多様な仕事の展開があるにちがいない．大事なのは，まず多くを見ることであろう．その上で，彼我の違いと共通性，さらにオーストラリアの美術家たちの間に見出される同質性と多様性について考えてみたいと思う．

展覧会で注目されるのは，インスタレーションが多いことである．インスタレーションはわが国でもひとつの傾向としてあるが，その彼我の比較は興味をそそられる．インスタレーションのもつ一時性をどう見るかは，おおげさにいうならそれぞれの国の文化観が反映しているように思われる「オーストラリア現代美術展 '83」に期待したい．

ON "CONTINUUM '83"

by Yusuke NAKAHARA

Although it had not been so noticeable to me, looking back, I discovered that hardly any exhibition composed of the works of many countries had taken place in Japan recently. For example, International Biennial of Prints, Tokyo, which was one of such kind of exhibition came to an end a few yèars ago. We have now no international exhibition like the Venice Biennial or São Paulo Biennial.

Obviously, the situation was caused by many factors. One of them is a doubt if such a form of exhibition is useful nowadays. To say "no" flatly is perhaps too simple, but we must admit that it is very difficult to assert any reason for its existence. The declining tendency of international exhibitions seems to conflict with the louder advocacy for increased cultural exchange in art among various countries. Yet, it indicates such exchange in art should be different from those where competition is involved like the Olympics.

An objection may arise against it, however, that it is now an obsolete nationalistic bias to see art in the frame of its nationality, and that since art belongs essentially to individual activities, it should be viewed, introduced, and exchanged as such, quite apart from its country of origin. Indeed, contemporary art is one of the personal performances of expression, and the form of showing it depends mostly on one-man exhibitions, as seen in the case of "Continuum '83", in which many of the latter are included.

However, it also could be said that the categorization by country is not necessarily due to vestiges of the nationalistic view. First of all, to think it is possible these days to "introduce one country's art to another" is nothing but a rhetorical illusion. What should be done to the utmost, is to provide the opportunity of showing their works to a number of foreign artists. We merely speak about it as if we are introducing other country's art. This reveals our very inclination to grasp their works, in spite of being ultimately reduced to individual creations, in relation with the environmental aspects of their country, in which those works are made: the natural and spiritual climate, modes of life and so forth. For these features are manifested through plural but not individual works.

"Continuum '83" is especially noteworthy in that respect, because, in order to introduce Australian contemporary art, which is little known or almost unknown to us, the entire exhibition is made up of many one-man shows as well as group shows in many galleries mobilized for this purpose. It is a setup to make the individuality distinct on a large scale.

We are aware that one of the problems for today's Australian artists is to distingush their own art from others. Yet we should not try to conclude too hastily that various elements are the peculiality of Australian art, connecting it, for example, with the creative activities of Aboriginal people, for there must be a manifold of other activities. It is important to see a variety of works. Therefore, let us try to discriminate their differences and similarities with our art and also the homogenety and diversity found among Australian Artists.

Nevertheless, what is expected in "Continuum '83" is a larger number of installation works. These are forming one of the trends fashionable in Japan too, and the comparison of such works of both countries will be of interest. For, although it may sound rather exaggerated the temporal elements of installation seem to me to be a reflection of each country's cultural trait. I am looking forward to "Continuum '83" with much interest.

最近のオーストラリア美術とその背景

テレンス・マルーン

西ヨーロッパの穴居人が，現在知られているかぎり最も古い美術を生みだしはじめていたころ，オーストラリアの原住民アボリジニは，北の太平洋諸島からこの地にやってきた．彼らがいたことを示す最初期の遺跡（これらには岩彫りや洞窟画も含まれる）は，２万年から５万年ほど前のものとされている．アルタミラやラスコーの洞窟美術と，同じほど古いのである．

アボリジニは狩猟民，採取民で，土地を耕したり，牧畜をしたりせず，永続性のある構造物を建てるわけでも，車を発明するわけでもなかった．しかし，彼らの石器時代は，およそ200年前，イギリスの開拓民の一団がシドニー地方に腰を落ちつけるまで太平の夢をむさぼる．闖入者たちは次第に数をふやし，野心もふくらませて，アボリジニの古くからの猟地や聖所を奪い，アボリジニとその生活様式を破壊してしまった．(1)

こんにち，この広大な国の，まだ荒涼とした地域に思いをはせるとき，私たちは，こうした場所がすで数万年もにわたって人間に知られ，住まわれていたことをいやでも思い出させられる．逆にまた，現代オーストラリアの，膨張し，富裕な都市を考えてみると，その底の浅さに気づかざるをえない．50歳のオーストラリア人は，ヨーロッパ人の定住以来のこの国の歴史の，まるまる４分の１を生きていることになるのである．

オーストラリアは1788年，イギリスの植民地として成立した．ここに着いたとき，植民者たちが見いだしたのは，自分たちが知っているものとあまりにも違う花や動物だったので，別の大陸というより，まるでよその惑星に上陸したようなものだった．名の知れたいちばん最初のアーティスト，ジョン・グローヴァー(1767ー1831)の時代から，こんにちの抽象画家，ランド・アーティスト，パフォーマンス・アーティストにいたるまで，オーストラリアのアーティストたちは，風景というものにほとんど妄想といっていいくらいの関心をいだいてきた．(2)

けたはずれに奇妙なオーストラリアのやぶ（ブッシュ）は，ヨーロッパやアジアから初めて来た人を仰天させるだけの力をいまなおもっている．アーティストたちがそういう風景にこだわるのは，その異質な性格に心理的になじもうとする方法だったかもしれないし，あるいはただ，自分たちの，イギリス美術の本流（同じ時期，イギリスも風景に対しては同じように永続的な関与の仕方をしていた）からの違いをきわだたせる方法だったのかもしれない．しかし，こんにち，オーストラリア美術における風景の第一の意味といえば，それが，芸術的・文化的・経済的な独立をかちとるための長い闘い —— けっしてまだ終わってはいない闘い —— において，ひとつのお守りになっていることである．この方程式に入ってきたもうひとつの新しい要素は，アボリジニ（あるいは，部族的な伝承，伝統的な生活様式を，北部および西部オーストラリアの遠隔の地でかろうじて損われないままに守っている彼らの少数）から学び，彼らを見ならおうとする欲求である．彼らは，多くのオーストラリア人がいま，自分たちのためにこそ望む自治と土地への帰属の仕方の，よい例となっているのである．

オーストラリアの美術は，目まぐるしい変転の歴史を経てきた．西欧芸術の伝統が，やはり自ら適応し居心地よくすごすために闘わなければならなかった動物や木や花のように，この地にもちこまれた．しかしながら，こんにち，自分たちのやり方と固有の伝統とのあいだに，強い一貫性があると感じているアーティストは比較的少ない —— この国の発展は急速で，都市環境や社会的な経験もそれに伴って変わったからであり，ヨーロッパやアメリカの現代芸術の運動が絶えまなく刺激を与えてきたからであり，そしてまた，押し寄せる波のように移民たちがこの国に流れこんできたからである（たとえば今回，オーストラリアを代表して東京での展覧会に出品する作家の何人かは，ここで生まれたのでも教育をうけたのでもない．オーストラリア人があてはめるごくゆるやかな定義によると，だからといって彼らのオーストラリア人度がいささかも低くなるわけではない）．

第２次大戦後の時代は，美術が高揚し，オーストラリアという国そのもののとらえ方も大きく変わった．美術における変化は，経済基盤，人口，そして，世界のなかでのオーストラリアの孤立を軽減した交通・通信の効率のよい方式における変化と対応する．1960年代まで，オーストラリアの歳入の大半は農産物輸出によるものだったが，農業よりも鉱業が最も重要な収入源となった．他の先進資本主義国にくらべて，オーストラリアはいぜんとして工業が立ち遅れ，その原料を加工し流通させるためには，外国の製品や発明，デサイン，テクノロジーに過度に頼らなければならないが，そのことがいま重大な懸念の因となっている．

1946年以後の移民政策は，何百万人もの移民に門戸を開いたが，彼らの多くは非アングロ・サクソン諸国から来た．かつてイギリス植民地にふさわしかった精神構造や習慣を少しずつ取り除いていくうえで，彼らははかりしれない影響を与えている．最近の調査では，こんにちのオーストラリア人のおよそ50%は，海外で生まれたか親が移民かのどちらかだという．オーストラリアの都市は，いまでは世界で最もコスモポリタンなもののうちに数えられるのである．

オーストラリアの美術がはじめて海外で認められたのは，1950年代の終わりから1960年代の初期のことである．最も重要な紹介展は，1961年，ロンドンのホワイトチャペル・アート・ギャラリーで開かれ，55名の画家の作品111点が出品された．みんなが冷淡な反応を予想していた（いや，いまだに，そういう反応をこそうけるべきだった，といっている者もいる）のに，イギリスの新聞は，オーストラリア美術にエキゾティックな斬新さを見て賞讃する．(3) 彼らは，その風景の荒けずりな，愛想のない“オーストラリア性”に注意を向け，オーストラリアの人びと全体に，ロマンティックな開拓者精神があるとした（ちなみに，19世紀以来，オーストラリアは世界でいちばん都市化の進んだ社会のひとつである．(4) 都市に住むおよそのオーストラリア人は，いなかを観光客的にしか知らず，あまりなじみのないものとみなしている点では，ほとんどロンドンっ子の場合と変わらない）．

オーストラリアの美術を世界地図に載せることはともかくとして，海外の批評家からも好評を博したことは，それに対する

地元の関心をよびおこし，地元の美術市場を刺激した．1960年代のはじめに，オーストラリア最大の都市シドニーでも，商業画廊の数はせいぜい５つか６つ．こんにちでは，ロンドンやパリに劣らないほど多くなり，それらのほとんどは絵はがき屋に毛がはえた程度のものにすぎないにしろ，たいていのところでオーストラリアの現存作家の作品を見せている．

1963年，雑誌『アート・アンド・オーストラリア』が創刊されたが，これもまた，より美術に通じた観衆を生みだし，コレクターを呼びこむ効果をはたす．[5] 大衆の関心の高まりに応えて，出版社は現代のアーティストのモノグラフや図版のたくさん入った概説書を出しはじめた．大学では，1960年代から現在にいたるまで，オーストラリア美術史は大成長株であってきた．[6]

これらすべての要因が，オーストラリアは“文化不毛の地”，アーティストに冷めたいところだという昔ながらの言い草にケリをつけた．最も才能のあるオーストラリア人作家の多くが海外に飛び出していっていたが，その潮流も，1960年代，70年代には，はっきり国内に逆流するようになる．いま，こちらのアート事情は，ほとんどの他の国とくらべてもひけをとらない．

ロンドンっ子たちがオーストラリア美術のオーストラリア性とやらにひとつの類型化した観念をかたちづくっていたのに対し，こちらの美術は，まさにその類型からのがれ，それをふり切ろうとしていた．オーストラリア絵画の斬新さとしてロンドンの評者たちを驚かせたものは，古くさいスタイル，プリミティーヴな技法，固有の景観や民族史などの混合物だった．さまざまな現代美術の運動（というか，こちらで吸みとられたそれら）が，こちらに到達するのは，ヨーロッパではじまってから20年から30年後ということになりがちだった．オーストラリアは印象主義を1890年代に，表現主義を1940年代にとりいれている．しかし，そういう時間のずれも，1950年代後半の抽象表現主義やタシズムの到来とともに，明らかに縮まったようである．

オーストラリア美術界は，そのこんにち性やその都市性，国際性を証すために，以後たゆまぬ努力をつづけてきた．新しい美術学校がいくつも開設され，それぞれが，1960年代のハード・エッジ絵画の，1970年代のポスト・オブジェ・アートの，あるいは1980年代のポスト・モダニズムのアカデミーとして，いずれにしろ自分たちの進んだ考え方を誇っている．1968年に創設をみたヴィジュアル・アーツ・ボード・オブ・ジ・オーストラリア・カウンシルも，その後進性，地方性や閉鎖性を払拭して若返りをはかろうと懸命で，助成金，国内外での展覧会，“オルターナティヴ・スペース”への資金援助，シドニー・ビエンナーレなどを通してオーストラリアの前衛の育成にあたっている．

オーストラリアのすべての，とはいわないまでも若干の現代美術を，輸入モデルや外国の批評軸に沿って平準化してしまうことに対する反対の声が，このところつとに高い。こちらにも歴然とした美術のアメリカ化があったわけだが，それに対する抵抗のほうも，また激しく，遠慮のないものだった。オーストラリア美術へのアメリカの影響の絶頂は，この国へのアメリカの投資が最高になり，私たちがヴェトナム戦争に巻きこまれたときと一致している．[7] しかし，アメリカの影響に対するはねっ返りは，こちらで，ハード・エッジ絵画，ミニマリズム，コンセプチュアル・アートといった様式で制作されたすぐれた作品を蔵んだり過少評価するという不幸な結果をまねいた．

議論の余地があるところだが，アメリカはいまなお，オーストラリア美術界の最も目立った部分に対して，ゲームのルールを決めている．空白期間ともいうべき現在，アーティストは，自分たちの置かれている状況を顧み，いくつかの固有の伝統（1940年代の具象表現主義，オーストラリアの歴史画や物語的な美術，アボリジニ美術や儀式的，記録的な写真など）に探求の眼を注いでいるが，これもまたアメリカ後援の傾向なのかもしれない．1976年，ズビグニュー・ブレジンスキーは『フォーリン・ポリシー』誌に論文を発表，“個人主義，自由企業，労働倫理と能率”というその伝統的な価値観の輸出につとめたアメリカの努力が憤りをひきおこしているとし，ワシントンに，その経済的・文化的影響力のおよぶ範囲の国々に対して“多元論”と“多様性”のよさを説くようにすすめた．[8]

多元論，多様性，そして地域主義といえば，オーストラリア以外の国でも，こんにちの美術界の掛け声となっている．しかしそれらは，明らかに，地元の主導権に一層の自信を植えつけ，アーティストにとってより健康な，より開かれた風土を生みだした．総じて，1980年代のアーティストは，『アート・フォーラム』，『アート・イン・アメリカ』，『フラッシュ・アート』誌などの内容をつぶさに読みとろうとする（ずっとそうしてきた）のと同じように，自分たちの身のまわりの環境や自分たち自身の背景を調べてみようという気もあるようだ．オーストラリアの社会的形成，都市環境，消費主義現象，オーストラリア美術史を，かつてなく徹底して研究しているアーティストが多いのである．

オーストラリアの既成美術界は，1970年代，前衛の敷居のなかにどっかり入りこんだが，今回の東京展に出品される作品の多くにその敷居の内側が（修正されたかたちで）まだ垣間見られるので，ここで注目していい．まず，伝統的な様式や西欧美術の媒介物なしですませようとする気風がある．絵画や彫刻的なオブジェは三文画かきやインテリア・デコレーター，投機的なコレクターの手にゆだね，前衛はポスト・オブジェ・アートの千年王国に向かってのりだしてゆく．新しい，非伝統的なメディアによって，あるいはさまざまなメディアの組み合わせのなかに，また私たちの美術の定義を変容させたり，拡張させたりする概念的な手口のなかに，大きな希望の灯がともされたのである．

オーストラリアの現代の美術で，最も興味深いもののいくつかは，“ポスト・コンセプチュアル・アート”と分類されなければならないだろう．そのつくり手のうちの多くは，自分たちの関心を，記号学，心理学，人類学，マルキシズム，フェミニズム，ドキュメンタリー写真，大衆芸術のフォルム，そしてオーストラリアのキッチュなど，かつては視覚芸術にほんのわずかにしか関わりのなかった領域に関心をひろげている．

絵画は，この数年のうちに，ひとつの存続可能な当代の慣行として信をとりもどしてきた．といっても，過去20年間で，この国で展覧された美術の90%，あるいはそれ以上を絵画が占めなかった，などと早合点されては困る．

オーストラリアの現代美術についての論議の多くは，オーストラリアの文化的アイデンティティをめぐってたたかわされている．どんなに共和国精神がその美術を満たそうと，オーストラリアはいまだに共和国ではないということを忘れないでいただきたい．世界のさまざまな文化のなかでのオーストラリアの位置を定義する，あるいは再定義する必要が迫っているのである．ある人はこういう――．

「オーストラリアはこの大きな南の島に移植されたヨーロッパ文明の一部であり，いまアジアの異邦の世界にいる自分たちに気づいている，とはよくいわれるところだが，同時にいえるのは，オーストラリア人は，自分たちがどこにいるのかいまだに知らないらしい，ということだ」.[9]（傍点引用者）

アジアや太平洋の国々との対話や文化交流の増大は，オーストラリア人が，自分たちの真の地理的な位置を理解し，自分たちの将来を，場違いに置かれたヨーロッパの国でもなく，辺境のアングロ・アメリカンの国でもなく，ひとつの太平洋の国として見るうえで何よりも重要である．

「オーストラリア美術にとって大事なたったひとつの問題は，アジアの隣人たちからの哀れにも孤立しないよう闘うことだ」と，1976年，最も高く評価されているオーストラリアの画家のひとり，フレッド・ウィリアムズは書いた.[10]

今回の展覧会が，末長く，実り多い交流の端緒となることを願って．

註

(1)参照：Geoffrey Blainey, "Triumph of the Nomads", Sun Books, Melbourne (1978)
Josephine Flood, "Archeology of the Dreamtime", Collins (1983)

(2)参照：Bernard Smith, "Place, Taste and Tradition", Ure Smith, Sydney (1945)
Bernard Smith, "Australian Painting 1788 — 1970 ", Oxford University Press, Melbourne (1971)
Elwyn Lynn, "Australian Landscape and its Artists", Bay Books, Sydney (1982)

(3) Bernard Smith's essay, "The Myth of Isolation" in his "Antipodean Manifesto" (Oxford University Press, Melbourne, 1976) がこの展覧会の批評的評価について有益な概説と分析を与えてくれる。

(4)参照：Ian Burn's essay, pp. 49 — 60 in the catalogue for "Eureka! — Artists from Australia", Arts Council of Great Britain (1982)

(5)オーストラリアには，いまでは次の3つの美術雑誌があり，いずれもしっかり根をはっている．すなわち "Art and Australia", "Art Network", "Art and Text".

(6)オーストラリア美術史は事実上たったひとりの手でつくられた．すなわちバーナード・スミス (Bernard Smith) によるもので，"Place, Taste and Tradition"（上掲）はその初のランド・マークといえるもの．

(7) Ian Burn 著の上掲書参照.

(8) A. Callinicos, "Southern Africa after Zimbabwe", Pluto Press, London (1981) p. 16に引用されている．

(9) Donald Horne, "The Lucky Country", Penguin, London (1964) p. 95

(10) Gary Catalano, "The Years of Hope", Oxford University Press, Melbourne (1981) p. 68に引用されている．

RECENT AUSTRALIAN ART AND ITS BACKGROUND
by Terence MALOON

At a time when cave-dwellers in Western Europe were beginning to produce the earliest known art, the original settlers of Australia, the Aborigines, arrived here from the Pacific islands of the north. The oldest traces of their presence (which include some rock-engravings and cave paintings) are thought to be between 20,000—50,000 years old. They are more or less of the same vintage as the cave art at Altamira and Lascaux.

The Aborigines were hunters and gatherers. They didn't till the soil, raise livestock, build any permanent structures or invent the wheel. But their Stone Age culture prospered until it was disturbed some 200 years ago by a group of British settlers who established themselves in the Sydney region. The intruders increased in number and in ambition, usurping the Aborigine's ancient hunting grounds and sacred places, destroying the Aborigines and their way of life.(*1)

Today, when we contemplate the wilder regions of this vast continent, we have forcibly to remind ourselves that these places have been known to man and have been inhabited for tens of thousands of years. Conversely, when we contemplate the sprawling, affluent cities of modern Australia, we have to remind ourselves of their very recent origins. A fifty year old Australian will have lived through a full quarter of the country's history since European settlement.

Australia was established as a British colony in 1788. When they arrived here, the colonists found flora and fauna so unlike anything they had ever seen, that they might as well have landed on another planet as on another continent. From the time of the earliest artist of note, John Glover (1767—1831), to the abstract painters, land artists and performance artists of today, Australian artists have maintained an almost obsessive interest in the landscape.(*2)

The prodigious strangeness of the Australian bush still has the power to shock newcomers from Europe and Asia. Artists' preoccupation with it may have been a way of mentally adjusting to its alien character, or simply a way of emphasising their difference from the mainstream of British art (the British have maintained a similarly enduring commitment to landscape over the same period). But today the prime significance of landscape in Australian art is that it has become a talisman in the long struggle for artistic, cultural and economic independence — a struggle that is still by no means over. Another new factor which has entered the equation is the desire to learn from and emulate the Aboriginal (or those few of them who still manage to keep their tribal lore and traditional way of life intact in remote areas of Northern and Western Australia). They exemplify an autonomy and a way of belonging to the land that many Australians now wish for themselves.

Australian art has had a turbulent and fitful history. Western artistic traditions were imported here, like the imported livestock, trees and flowers, which have also had to struggle to adapt and make themselves at home. However, relatively few Australian artists today feel that there are strong continuities between their own practice and indigenous traditions — because the growth of this country has been so rapid, and the urban environment and social experience have changed with it, because modern art movements in Europe and America have been a perpetual stimulus, and because migrants have streamed into this country in wave upon wave. (Several of the artists representing Australia in Tokyo, for instance, were neither born nor educated here. According to the very loose definition Australians apply, these factors do not make them any *less* Australian.)

The period after World War II saw an upsurge in art and a profound transformation of the very idea of Australia. The changes in art corresponded to changes in the economic base, in the population, and in the more effective modes of transport and communication, which lessened Australia's isolation from the rest of the world. Until the 1960s, the bulk of Australia's revenue came from agricultural exports, but mining succeeded farming as the most important source of revenue. Compared with other advanced capitalist nations, Australia remains under-industrialised, and its inordinate dependency of foreign manufacture, invention, design and technology to process and distribute its raw materials is now a cause for grave concern. The migration policy after 1946 opened the gates to millions of immigrants, many of whom came from non-Anglo Saxon countries. They have had an incalculable effect in phasing out the mentality and the customs which once befitted a British colony. Recent polls have shown that approximately 50% of today's Australians were either born overseas, or born to parents who immigrated here. Australia's cities are now among the most cosmopolitan in the world.

Australian art received its first recognition overseas in the late 1950s and early 1960s. The most important promotional exhibition was at the Whitechapel Art Gallery in London in 1961, when 55 painters showed 111 works. Rather than the cool reception that everyone expected (and some still maintain that this show *should* have got), the English press was entranced by what they saw as the exotic novelty of Australian painting.(*3) They fixated on the rugged, unlovely "Australian-ness" of the landscapes, imputing a romantic spirit of frontiersmanship to the Australian people as a whole. (For the record: since the 19th century, Australia has been one of the most highly urbanised societies in the world.(*4) Most urban Australians know the countryside as tourists, and regard it as something almost as unfamiliar as a Londoner would.)

Apart from putting Australian art on the international map, its favourable reception from critics abroad awakened a local interest in it, and stimulated the local art market. In the early 1960s there were no more than five or six commercial galleries in Sydney, Australia's largest city. Today, there are almost as many as you'd find in London or Paris, and while the majority of them are little more than picture-shops, almost all have a commitment to showing the work of living Australian artists.

In 1963 the magazine *Art and Australia* was founded, and this too had the effect of creating a more informed audience for art, and encouraging collections.(*5) In response to the increased public interest, publishers began to put out monographs and well-illustrated surveys of contemporary artists. In universities, Australian art history has been a major

growth industry from the 1960s to the present.(*6)

All these factors put paid to the old cliche about Australia being a "cultural desert", a place inhospitable to artists. The tides of expatriation followed by many of Australia's most gifted artists decisively turned in the 1960s and '70s. Now the circumstances for artists here compare very favourably with most other countries of the world.

While Londoners were forming a stereotyped idea about the Australian-ness of Australian art, so the art here was eluding and trying to shake off the same stereotype. What had struck the London reviewers as so novel in Australian painting was its mixture of old-fashioned styles, primitive handling, indigenous scenery and folk-history. Modern art movements (or those which were assimilated here) tended to arrive 20—30 years after their inception in Europe. Australia adopted Impressionism in the 1890s and Expressionism in the 1940s. But the time-lag had obviously lessened with the advent of Abstract Expressionism and Tachism in the late 1950s.

The Australian art world has since made strenuous efforts to prove its up-to-dateness, its urbanity and "internationalism". New art schools were established, which prided themselves on their advanced philosophies, whether as academies of hard-edge painting in the 1960s, post-object art in the 1970s, or post-modernism in the 1980s. The Visual Arts Board of the Australia Council, established in 1963, has bent over backwards to eradicate the image of backwardness, provincialism and isolation, fostering an Australian avant-garde by way of grants, exhibitions at home and abroad, the funding of "alternative spaces", and the Sydney Biennale.

It is currently fashionable to decry the standardization of some, if not all, contemporary art in Australia along the lines of imported art-historical models and foreign criteria. There has been an undoubted Americanisation of art here, but there has also been a vigorous and outpoken resistance to it. The height of the American influence on Australian art coincided with the peaking of American investment in this country and with our involvement in the Viet-Nam War.(*7) But the backlash against American influences has had the unfortunate effect of causing Australians to disparage or underrate some distinguished work done here in such modes as hard-edge painting, minimalism and conceptual art.

Arguably, America is still setting the rules of the game for the most conspicuous section of the Australian art world. The present interregnum, which sees artists taking stock of their circumstances and casting an inquisitive eye on some indigenous traditions (the figurative Expressionism of the 1940s, Australian history painting and narrative art, Aboriginal art and ritual, documentary photography, and so forth) may be yet another tendency sponsored by the United States. In 1976, Zbigniew Brzezinski published an article in the journal *Foreign Policy*, noting the resentment caused by America's efforts to export its traditional values of "individualism, free enterprise, the work ethic and efficiency". He recommended that Washington stress the virtues of "pluralism" and "diversity" to nations within the sphere of its economic and cultural influence.(*8)

Pluralism, diversity and regionalism are catchwords in the contemporary art world not only in Australia. But they have clearly engendered more confidence in local initiatives and created a healthier, more open climate for artists. By and large, artists in the 1980s appear to be equally willing to investigate their immediate environments and their own backgrounds as they are (and long have been) to scrutinise the contents of the latest *Artforum, Art in America* and *Flash Art.* There are many artists investigating the social formations of Australia, the urban environment, the phenomenon of consumerism, and Australian art history with a thoroughness previously unknown.

The art establishment in Australia made a major commitment to the premises of the avant-garde in the 1970s, and because these premises persist (in modified form) in much of the art being shown in Tokyo, they are worth noting. There was a willingness to dispense with the traditional modes and media of Western art: painting and sculptural objects were to be left in the hands of hacks, interior decorators and speculative collectors, while the avant-garde prepared itself for a millenium of post-object art. Great hopes were inspired by new and non-traditional media, or in the combination of various media, and in the conceptual strategies which were to transform and expand our definitions of art.

Some of the most interesting contemporary work in Australia would have to be classified as post-conceptual art. Many of its makers are extending their interests into areas which were once tangential to the visual arts, such as semiology, psychology, anthropology, Marxism, Feminism, documentary photography, popular art forms, and Australian kitsch.

Painting has regained credibility as a viable contemporary practice within the last few years, although it should not be inferred that at any point in the last 20 years did painting *not* constitute 90% or more of the art produced and exhibited here.

Much of the debate concerning contemporary art in Australia centres around the problem of Australian cultural identity. It should be remembered that Australia is not yet a republic, however much a republican spirit informs its art. There is a pressing need to define, or re-define Australia's place among the cultures of the world. As one writer noted:

"It is usually said that Australia is part of European civilization transplanted to this big south land and it now finds itself in the alien world of Asia. What can be said at once is that Australians do *not yet seem to know where they are*". (my emphasis)(*9)

The increasing dialogue and cultural exchanges with Asian and Pacific nations have the paramount importance of enabling Australians to understand their true geographic location, and to see their future as a Pacific, not a displaced European nor a provincial Anglo-American, nation.

"The *only* issue that is important for Australian art is to fight our pathetic isolation from our Asian neighbours", wrote

Fred Williams, one of the most highly esteemed Australian painters, in 1976.(*10)

May this exhibition be the start of a long and fruitful exchange.

Footnotes

(1) See: Geoffrey Blainey, "Triumph of the Nomads", Sun Books, Melbourne (1978)
Josephine Flood, "Archeology of the Dreamtime", Collins (1983)

(2) See: Bernard Smith, "Place, Taste and Tradition", Ure Smith, Sydney (1945)
Bernard Smith, "Australian Painting 1788—1970", Oxford Univesity Press, Melbourne (1971)
Elwyn Lynn, "Australian Landscape and its Artists", Bay Books, Sydney (1982)

(3) Bernard Smith's essay, "The Myth of Isolation" in his "Antipodean Manifesto" (Oxford University Press, Melbourne, 1976), gives a useful summary and analysis of the critical reception of this exhibiton.

(4) See: Ian Burn's essay, pp 49—60 in the catalogue for "Eureka! — Artists from Australia", Arts Council of Great Britain (1982).

(5) Australia now has 3 well established art magazines, *Art and Australia, Art Network* and *Art and Text.*

(6) Australian art history was founded virtually singlehandedly by Bernard Smith, whose "Place Taste and Tradition" (*op cit*) was its first landmark.

(7) See: Ian Burn, *op cit.*

(8) Quoted by A. Callinicos, "Southern Africa after Zimbabwe", Pluto Press, London (1981) p 16.

(9) Donald Horne, "The Lucky Country", Penguin, London (1964) p 95.

(10) Quoted by Gary Catalano, "The Years of Hope", Oxford University Press, Melbourne (1981) p 68.

オーストラリアの都市文化

粉川哲夫

昨年，2月から4月までまる2カ月間オーストラリアにいた．南半球に属するオーストラリアはまだ夏で，強烈な日射しが冬の国からやってきて夏服に着がえたばかりのわたしに容赦なくおそいかかった．それでも，滞在の目的がオーストラリアの主要都市の街路文化だったので，ノート，地図，カメラを入れたバッグをもって，メルボルン，アデレイド，シドニーの街路を毎日歩きまわった．

ときには40度近くまで達する暑さのため，少し歩くとすぐにのどがかわき，何かを飲みたくなった．オーストラリアの都市にはパブが多く，それはたいてい通りの角々にある．街路を歩き疲れてふとあたりをみまわすと，必ずどこかにパブがあり，人々がビールやワインを飲んでいる．日本では“パブ”というと，その語が本来意味している“パブリック”とはほとんど関係がなく，およそ“パブリック”（大衆的）でない気どった趣味の店が多いのだが，オーストラリアのパブは，イギリスのよりももっと大衆的ですらある文字通りの大衆酒場である．もちろん，会社のエグゼキュティヴしか行かない“パブ”もあるのだが，その雰囲気はどこも開放的であるようにみえた．

そんなわけで，1，2時間歩き，パブに入ってビールかワインを飲んで，地図を調べ，たったいま歩いてきた場所を確認したりノートをとったりし，ふたたび歩き出し，またパブに入るといった遊歩のパターンがすぐに出来あがった．オーストラリアのビールとワインが安くて美味であることも，こんな遊歩のなかで実感したのだった．

パブが街の角々にあるのは，それがひじょうに小単位の地域のための社交場であったからで，昔はほとんどワン・ブロックごとにパブのあるところもあったらしい．いまでもオーストラリアの都市のパブは多様な社交場であり，ロック・バンドの演奏や詩の朗読が行なわれている所もあるが，第一次世界大戦以前は，地域の人たちが家族づれで集まるもっと開かれた場所だったという．

1910年代に交通機関や自家用車が普及しはじめ，都心をはなれて郊外に移り住む人々がふえてきた．次第に，都心は仕事の中心地になり，そこにあるパブは，勤めの帰りに一杯やるための通過点にすぎなくなってきた．現在，パブは夜の10時に閉まるが，かつては朝の4時まで開いているところもあった．これが，1916年になって6時閉店が法律で義務づけられ，客たちの酒の飲み方も変わってきた．いわゆるSOS (Six O'clock Swill)が定着しはじめ，人々は5時に仕事が終わると，たったの1時間で大量の酒を大急ぎで飲むということになった．こうなるとパブは，もはや男たちだけの集会場になってしまい，家族づれで近所の住居からやってくる場所には不適当なところとなる．ある意味では，女性を排除して男たちだけでかたまる“メイトシップ”は，この時代のパブで醸製されたと言えなくもない．

しかし，こうした傾向は，1960～70年代に大幅に変化した．それは，フェミニズム運動が昂揚し，男性至上主義がゆらぎはじめたことと無関係ではないが，それまで男性の飲みものの最大の象徴だったビールの消費が，1976年に史上はじめて落ち込むようになる．ビールはいまでもパブにおける最もポピュラーな飲みものだが，ワインがビールを猛烈な勢いで追いあげている．ちなみにワインは，アメリカでは女権拡張の象徴的な飲みもので，女権の拡張の度合は，ワインの消費料の拡大の度合に等しいなどとさえ言われる．これは，オーストラリアでもそのままあてはまることかもしれない．

実際，ウイットラムの労働党政権以降，オーストラリアにおける女性の復権は実にめざましく，それは映画，ヴィデオ，演劇，絵画，美術の世界にもはっきりとあらわれている．女性の芸術活動に対する政府の援助も活発で，1981年の国際婦人年にニュー・サウス・ウェールズ州では“ウイメン・エンド・アーツ・プロジェクト”という基金が設立されたが，新しい労働党政権の誕生後，こうした援助は他の州でもますます拡大されようとしている．

オーストラリアの場合，文化活動に対する政府の援助が大きくなると，それだけ文化活動に対する政府の介入が大きくなるといった論理は必ずしもあてはまらない．街路文化を観察しながら街を遊歩していたとき，メルボルンのパブで飲んでおいしいと思ったビールやワインをシドニーのパブでもう一度飲もうと思ったが，それは大抵不可能だった．その州にはその州のビールやワインがあり，さらに州のなかでも地域によって銘柄が異なっていた．このことは，オーストラリアの政治と文化についても言える．この国では，もはや一枚岩的な政治権力や全国どこの土地へ行っても均質的な文化というものは存在しない．それを一番簡単に知るには，オーストラリアへ行ってラジオをきいてみるのがよい．メルボルンでもシドニーでも，また他の都市でも，コミュニティ・ラジオの活動はひじょうに活発だ．それは，おそらく世界のラジオ局のなかでも最も地域性を重視し，地域住民（それはアボリジニのような土着民からギリシャ人，イタリア人のような移民に至る民族コミュニティや，文化人，専門職による利害コミュニティに分かれていることが多い）に対して電波を公開（パブリック・アクセス）している．地域住民が電波を使って発言したければ，放送局のスタジオで自主製作の番組をつくり，放送することができるのである．また，メルボルンの3EAという国営ラジオ局は，41カ国語の番組を放送している．

こうした文化の多元主義は，1970年代に移民人口が急速に増加したことによって必要不可欠のものとなった．オーストラリアというと，アングロ・サクソン系の白人とひとにぎりの土着民とがいる国だと思っている人がまだ少なくないが，1970年代以降，状況はドラスティックに変わり，たとえばメルボルンにおけるギリシャ人の数は，ギリシャのアテネに次ぐとさえ言われている．最近は東南アジアからの移民の数も多く，街には多様なエスニック・レストランが軒をならべている．この点は，ニューヨークと似ているが，ニューヨークにくらべてオーストラリアのエスニック・グループは，比較的最近やってきた人たちなので，そのコミュニティやレストランには，彼や彼女らの故郷の匂いがより強くただよっている．この強烈さ，ある種の田舎くささにくらべるとニューヨークのエスニック・グループやエスニック・レストランは，やや人工的にすら感じられる．

メルボルンやシドニーをニューヨークとくらべるのはいささか無謀だと思う人も少なくないだろう．しかし，オーストラリアの都市には，ニューヨーク的なものが少なからずある．エスニックの文化もその一つだが，近年ふえつづけている文化人たちのコミュニティもそうである．ニューヨークのマンハッタンでは，1970年代の中頃からいわゆるジェントリフィケイションが進み，マンハッタンはいまやニュー・ジェントリーつまり新興の専門職階級がその大半の居住人口を占めるようになった．それにともなって，別名プロフェッショナル・アッパー・クラスとも呼ばれる人々の好みに合ったレストラン，グルメ・ショップ，ブティック，アンティック，自然食料品店などが街並の雰囲気を一変させることになった．

こうしたジェントリフィケイションは，とりわけシドニーで急速に進んでおり，そこでは新しいライフ・スタイル（たとえば独身志向のライフ・スタイル）や新しい都市文化（パフォーマンスやレストラン・シアター）が根づきつつある．かつて労働者階級の住居だったところを改装して住むこと（これはニューヨークで，かつて倉庫や工場だったところをロフトに改装して住むということと似ている）も盛んで，10年まえにスラムだったところがどんどん姿を変えている．

ただし，オーストラリアの都市がニューヨークと大分ちがう点は，とくに夕方以降，街の人通りが急に少なくなる点であり，店じまいがひじょうに早いという点である（ようにみえた）．ところが，この2月に3年ぶりでニューヨークに行き，70日ほど滞在して気がついたのは，ニューヨークがいま，メルボルンやシドニーと同じように，以前よりも早く街のにぎわいがとだえるようになってきていたということだった．昨年オーストラリアに行ったとき，わたしの第一印象は，オーストラリアの都市がマンハッタンを急速に模倣しようとしているということだったのだが，たしかにジェントリフィケイションなどにおいてはそうかもしれないとしても，今後世界の都市がたどるかもしれない変化という点では，オーストラリアの都市はニューヨークの都市の先を行っているのではないかと思うようになった．

店じまいが早くなるのは，労働時間の長さと関係がある．一般的に言って，オーストラリアは，世界の先進資本主義国のうちで最も労働時間の短い国の一つであり，“余暇中毒”の国，“怠惰文化”の国などという悪口を言われることがある．しかし，労働時間は世界的に短縮される傾向があり，今後ふたたび“働き中毒”の文化が主流になる可能性はうすい．それは，一つには，ハイ・テクノロジーやコンピューター・テクノロジーが進み，生産の効率が高くなったため，限られた数の専門職の人々は以前以上に猛烈に働かなければならないが，その他の人々にはあまり働いてもらっては困るような体制が出来あがりつつあるからである．ここでは，失業は，むしろ体制にとっての必要条件であり，それは1930年代の失業とは根底からちがった意味をもっているのである．

むろん，それは決して好ましい状態であるとは言えないのだが，このような状態が当面世界経済をおおいつづけることが不可避だとするならば，“余暇中毒”や“怠惰文化”がすでに根をはりつつあるオーストラリアという国は，少なくとも文化的にみて，今後最も先進的な文化をつくり出すところになるような気がする．すでに，オーストラリアのロック・ミュージックや映画は，世界の音楽シーンや映画界に新風を送りはじめている．おそらく，絵画や美術もロックと映画のあとを追うだろう．

余暇とか怠惰ということは，本来，ただ何もしないということではなくて，強制された労働を越え，自分の時間を人々が自律した創造行為のために使うということである．そのためには，オーストラリアが今後アメリカに代わる文化産業国となり，世界に文化商品を輸出するというのでは，せっかくの“余暇中毒”も“怠惰文化”も生かされることがない．わたしは，オーストラリアの郊外でよくカラスの鳴声をきいたが，なぜかカラスたちの鳴声もアメリカや日本のカラスよりもはるかにリラックスしているようにきこえた．オーストラリアには，昔から，休日を公園やブッシュのなかでのんびりと自然に親しみながら暮すという習慣があるが，エコロジカルな意味でも自律した生活をしようとする文化は，オーストラリアには確実に存在する．そのため，オーストラリアでは，多国籍企業の経済進出によって自然環境や自然資源を犯されることに対して，社会の批判的な関心がひじょうに強く，エコロジー運動は活発である．

今日のオーストラリアの特徴を簡潔に言いあらわすのはむずかしいが，石器からエレクトロニックス，オズ(OZ)の魔法使いが住むかもしれぬ大自然からジェントリフィケイション化された都市，ヨーロッパからアジアにまたがるエスニシティの多様性，といった極度に幅の広い振幅をもつ多様な諸要素が一つの大陸のなかに存在しているのがオーストラリアであり，ここから21世紀の新しい何かが生まれないとは誰も否定することができないだろう．

URBAN CULTURE IN AUSTRALIA

by Tetsuo KOGAWA

I stayed in Australia for two months, from February to April last year. It was still summer in this Southern Hemisphere country, and the hot sun blazed down harshly on me. I had arrived from Japan in winter, and had just slipped into light clothes. All the same, I had to walk about everyday in the streets of Melbourne, Adelaide,and Sydney,with a bag full of notebooks, maps and a camera. For my purpose of visiting this country was to observe its "street culture".

Due to the fierce heat rising sometimes up to 40°C, I quickly became thirsty and wanted something to drink. There were many "pubs" in Australian cities. When, tired from walking, I could always find such a pub where people were drinking beer or wine. In Japan, a place called "a pub" is generally sophisticated in appearance, with hardly any relation to the "public", the word is originally meant. However, an Australian pub is true to its name, and is even more public than those in England. Of course, there are some exclusively for corporation exectives and the like. Yet, even including these, all looked more open in their atmosphere.

So, it did not take long before my daily movements developed into a pattern: walking for one or two hours, then, resting in a pub, having a beer or a wine, while looking my way up on the map, taking notes, and walking again in the streets.... It was during such wanderings that I was made aware of the good taste and the low price of Australian beer and wine.

Location of a pub at a street corner accounts for its former role as a meeting place for the local surrounding community. It is said that in former days, every block in certain districts had its own pub. It is much the same even now, some having a rock-band, and others giving poetry-readings and so on. But before the First World War, it served mainly as a family gathering place for community people.

In the 1910's, as the means of transportation were facilitated and private cars came into wide use, people began to move to the suburbs, and downtown gradually became a center of business, rather than a place of residence. Therefore, the pub became a mere stop for a quick drink *en route*. Though a pub today closes at 10 p.m., in old days, some were kept open until 4 o'clock in the morning. In 1916, however, a regulation forced them to close at 6 p.m. and it changed the drinking habits of pub goers. S.O.S. (Six O'clock Swill) began to become institutionalized, so that they had to run to a pub for a hurried guzzle within one hour after work. Consequenely, it changed to be a meeting place only for men, not suitable any more for families in the vicinity.

It could be said that in a sense, "mateship", meaning associations among men exclusive of women, was developed by the pub of this period.

However, this tendency changed greatly during the 1960's–1970's. The reason is not unrelated to the rise of the feminist movement against male dominance, and to the unprecedented fall in the consumption of beer, which symbolized the male drink, marked first in 1976. Although still keeping its place as the most popular drink in the Australian pub, wine has caught up with beer in popularity at a vehemently high pace now. Wine happens to be a symbolic drink for the expansion of women's right in the U.S.A., and it is even said that the consumption of wine is in proportion to the degree to which women's rights have been expanded. The same may be applied to Australia as well.

Indeed, since the Whitlam Labour administraition, the restoration of women's power has been most remarkable, as is shown evidently in the creative area of film, video, theater, painting and other art forms. The Government supports those artistic activities extensively. For example, in the *International Women's Year*, 1981, the "Women and Art Project" was set up in New South Wales. Since then such funding has tended to increase in other States as well. The hypothesis that the more the government offers, the more is wanted in return, was not necessarily the case in Australia. In Sydney, I usually wasn't able to get the tasty beer or wine I had in Melbourne pubs during my wanderings. Each State has its own beer and wine, and furthermore, brands differ by district within a State. The same could be said about politics and culture. That is, there is no uniform order of political power or a homogeneous layer of culture in this country. The easiest way to learn this would be to hear Australian radio programmes. Community radio stations are very active in almost every big city in Australia. Perhaps, they have the more open public community access programmes than in any other country. These programmes are usually divided according to ethnic groups, ranging from the Aboriginal people to immigrants from Greece, Italy and so forth, as well as for special interest groups. If these groups have anything to state, the station's studio facilities are available for the production and broadcasting of their own programmes.

In the case of 3EA, one of the national stations, they have programmes in 41 different languages.

Such cultural pluralism has become a must in the Australian society as the result of a sharp increase in the immigrant population during the 1970's. Although many think even now that Australia is a country where a large number of white Anglo-Saxons and a small number of Aboriginal people live, the situation has changed drastically since the 1970's. It is even said that, for example, the Greek population in Melbourne ranks next to that in Athens. And in recent years, immigrants from South East Asian countries have greatly increased in number. We can find various ethnic restaurants standing side by side in Australian cities as in the streets of New York. But the Australian ethnic groups have not had such a long history so that their communities and their restaurants are giving out their own native colour more strongly than in New York. Compared with their unrefined vitality or country flavor, New York ethnic groups or restaurants look rather artificial.

Such a comparision may seem somewhat unreasonable, but it is also true there are many things in Australian cities, that remind us of New York. Apart from ethnic groups, there are also for example a growing number of communities of culturati. In Manhattan, New York City, "gentrification" has been under way since the middle of the 1970's, so that the greater part of the district is now occupied by the

New Gentry, a newly formed class of professionals. Accordingly, Manhattan has changed its atmosphere with restaurants, *gourmet* shops, boutiques, antique shops and natural food shops suited to the taste of those so-called Professional Upper Class.

In Australia too, such gentrification is in rapid progress, as found particularly in Sydney, where some new life-styles (e.g. that of bachelors) and new urban cultures (e.g. performance and theater restaurants) are taking root. Also frequently seen is the gentrification of old houses of the working class (such as the lofts in New York), and slum districts of ten-years ago are being tranformed actively with an entirely new appearance .

But what is quite different in Australian cities from New York, lies in that the Streets become deserted as soon as it is dark, and shops close much earlier. Yet, when I visited New York last February after three years absence, and stayed there for 70 days, I noticed that the bustling crowd had begun to disappear earlier than before, just as in Melbourne or Sydney. Even though my first impression last year about Australian cities was that they are rapidly imitating New York, and gentrification can be counted as such a case, I began to think that perhaps they were moving ahead of New York. It seems possible they are developing those characteristic aspects which other cities in the world might anticipate in the future.

The earlier closing time is related to the length of working hours. Generally speaking, Australia is one of the advanced capitalist countries which have the shortest working hours, and it sometimes is called a "nation of leisure-addicts" or a "nation of laid-back culture". However it is a universal trend for the working hours to become shortened, so that there will not be much possibility for a "workaholic" culture to get into the main stream once again. This is because, first of all, a new administration system is being shaped due to the higher production efficiency brought about by high technology and computer technology. A situation exists where unskilled workers are being asked to work less while limited numbers of professional groups must work harder than ever. Unemployment has become a kind of necessary condition, an unemployment fundamentally different from that of the 1930's.

Of course this cannot be considered as a desirable situation. Nevertheless, if it is a situation which will extended to the world economy for the time being, Australia, a nation of "leisure addicts" and "laid-back culture", seems likely to become one of the most forward countries at least from a cultural viewpoint. Already Australian rock music and films have began to send a new wave to the international scene. Perhaps painting and other art forms will follow them.

Leisure or a laid-back attitude to life does not mean essentially doing nothing in particular: they mean using one's own time for autonomous creative work, beyond forced labor. It will be of no use for Australia to become another nation with a culture industry, replacing the U.S.A, by exporting cultural commodities to the international market. This would surely expel the "leisure-addicts" and "laid-back culture" ethos. I often heard the cry of crows in the surburbs of Australia, and they sounded even far more free and easy than those in America or Japan. It is a custom for Australian people to spend their holidays relaxing in parks or the bush, familiarizing themselves with nature. Thus, culture calling for an autonomous life in tune with ecology exists in Australia. That is why people are concerned very much with natural resources and their preservation, and ecological movements are very active, against the environmental disruption by multinational corporations.

It is difficult to sum up briefly the characteristics of today's Australia. However, it may be safely said that Australia is a country with a very wide variety of elements, extending from stone implements to electronics, from Mother Nature where the Wonderful Wizard of OZ might live, to the gentrified cities and multi-cultural community including European and Asian immigrants. And nobody can deny that something new might emerge from there.

INSTALLATION
インスタレーション

PHOTOGRAPHY
写真

PERFORMANCE
パフォーマンス

スー・フォード
Sue FORD

●略歴
1943年，メルボルン生まれ．
1972—73年，イルフォード奨学金を得てヴィクトリアン・カレッジ・オブ・ジ・アーツに学ぶ．写真作品はキャンベラのナショナル・ギャラリー・オブ・オーストラリア，メルボルンのナショナル・ギャラリー・オブ・ヴィクトリア，フィリップ・モリス・コレクションに収蔵．16ミリ・フィルムに「家のなかの女性」(1970年，15分)，「顔」(1975年，10分)，「時は移る」(1978年，30分）ほかがある．

●One Person Exhibitions
1971 — Hawthorn City Art Gallery, Melbourne, Victoria
1974 — National Gallery of Victoria, Melbourne, Victoria
Australian Centre for Photography, Sydney, NSW
1982 — Axiom Gallery, Melbourne, Victoria

●Group Exhibitions
1974 — Abraxas Gallery, Canberra, ACT
Ewing Gallery, Melbourne University, Melbourne, Victoria Prahran Gallery, Melbourne, Victoria
1975 — Abraxas Gallery, Canberra, ACT
Australian Centre for Photography, Sydney, NSW
Jam Factory, Adelaide, South Australia
1977 — Adelaide Arts Festival, Adelaide, South Australia
1980 — Victorian College of the Arts, Melbourne, Victoria
1981 — Ewing Gallery, Melbourne University, Melbourne, Victoria
1982 — Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW, Biennale of Sydney

●〔作家の言葉〕 Statement by the Artist
私にとって写真の強さとは、他のメディアではけっして同じようにはできない記録をつくることである．写真のユニークな特質を発見すること．
The strength of photography for me is to make a document that cannot be done in the same way in any other medium. To discover photography's unique quality.

●〔出品作〕 Work to be shown at Continuum '83
「タイム・シリーズ」 （写真）
"Time Series" (6 pieces)
1) "Annette" 1961, 73, 83 Average size: 10.2x9 cms
2) "Self Portrait" 1961, 73, 81 Average size: 11.9x8.7 cms
3) "Robyn and Jeannie", 1968, 77, 82 Average size: 8.8x12.2 cms
4) "Tony" 1966, 74, 80 Average size: 11.9x8.9 cms
5) "Abigail" 1965, 74, 80 Average size: 11.9x8.9 cms
6) "Fabian" 1962, 74, 80 Averag.e size: 12x9 cms
Note: All works framed 14x17 inches
Media: Photography, B/W

'TIME SERIES THREE'

"TIME SERIES" — JENNY 1964, 1973, 1980, 1973-1980/Photographer: Sue FORD

ジョン・ウィリアムズ
John WILLIAMS

●略歴

1933年，シドニー生まれ．
美術は独学．オーストラリア，イギリス，ヨーロッパで航空機会社の技師として働き，60年代末に本格的に写真にとりくみはじめる．60年代，70年代にはアジアやヨーロッパを広く旅行．1974年にメルボルンでフォトグラファーズ・ギャラリーを開設．現在シドニー・カレッジ・オブ・ジ・アーツで写真の専任講師．作品はオーストラリアの数多くの美術館のコレクションに入っている．シドニー在住．1975年と1981年にヴィジュアル・アーツ・ボードの海外旅行助成金を受ける．1981年，レディ・フェアファックス写真賞を受賞．

• Selected One Person Exhibitions

1975 — Australian Centre for Photography, Sydney, New South Wales
Brummells Gallery, Melbourne, Victoria
1976 — Hogarth Gallery, Sydney, New South Wales
1977 — Hogarth Gallery, Sydney, New South Wales
1978 — Contemporary Art Society, Sydney, New South Wales
1981 — 'Living Room Portraits', Australian Centre for Photography, Sydney, NSW
1982 — 'Portraits 1979-82', Axiom Gallery, Melbourne, Victoria

• Selected Group Exhibitions

1979 — 'Series', National Gallery of Victoria, Melbourne, Victoria
Travelling Show, Department of Foreign Affairs
1980 — 'Observations' Travelling Show, Australian Centre for Photography
1981 — Fairfax Prize, Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
'Reconstructed Vision', Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
1983 — 'Segmentations', Friends of Photography, Carmel, California, USA

• Selected Bibliography

1982 — 'The National Times'. Sydney, March 1982, 'The Photographers' by Craig McGregor
'Art and Australia', Autumn 1982, Sydney, 'The Sydney Scene' by Arthur McIntyre
1983 — 'Artweek', January 29, 1983, San Francisco, USA, 'From Many One' by Amy Laurent

"EDWARD AND GLENSON" GRANGE, ADELAIDE, SOUTE AUSTRALIA 1981.

● 作家の言葉

この作品は肖像画の概念を拡張する可能性をさぐるなかから生まれてきた．私は人が周囲をどんなもので囲み，どういうふうに環境を整えるか，といったことのほうが，単なる“顔面ロード・マップ”よりも，ずっと多くを語ってくれるという命題に惹かれたのである．それぞれのイメージは，28点の単一の写真からなり，最初の中央重点測光をほどこしたのち，計測にもとづいて三脚の位置を移動することによってつくられた．構成主義的な手法で，私は，対称的なカメラの視野に対して非対称的なフォルムを置き，こうして“空間の再構築”をはかろうとしている．

"YOLANDE" POINT PIPER, SYDNEY, NEW SOUTH WALES 1981.

:ɔher: John WILLIAMS

• Statement by the Artist
The work arose out of an investigation into the possibilities of extending the notions of portraiture. I was concerned by the proposition that what one surrounds oneself with, and how one arranges one's surroundings, may tell as much or more, than a simple facial roadmap. Each image comprises 28 single photographs, established by calibrated tripod movements after an initial central exposure. In the constructivist mode, I am attempting to set asymmetric form against a restrictive symmetrical field, thereby rebuilding the "space".

• 出品作 Work to be shown at Continuum '83
「客間のポートレイト」
"Living Room Portraits"
Media: Black and White silver gelatin photographs
Dimensions: Each work measures H45 cms x W 97 cms

:ner: John WILLIAMS

ケヴィン・モーテンセン
Kevin MORTENSEN

●略歴

1939年，メルボルン生まれ．

1957—60年，メルボルン・ティーチャーズ・カレッジおよびプラーラン・テクニカル・カレッジに学ぶ．1962—66年，さらにロイヤル・メルボルン・インスティテュート・オブ・テクノロジーで勉強.1950—80年，オーストラリア国外からクイーンズランド，ニュー・サウス・ウェールズ，南オーストラリアまで旅行，1975年，ヨーロッパ旅行．1980年，日本，イタリア，ドイツ，デンマーク，オランダを訪問．1982年，イギリス，フランスを訪問．

●Selected One Person Exhibitions

1964 — 'Kevin Mortensen', Argus Gallery, Melbourne, Victoria
1971 — 'Kevin Mortensen', Pinacotheca Gallery, Melbourne, Victoria
1974 — 'Kevin Mortensen', Pinacotheca Gallery, Melbourne, Victoria
1979 — 'Kevin Mortensen', Watters Gallery, Sydney NSW
1981 — 'Kevin Mortensen', Ray Hughes Gallery, Brisbane, Queensland

●Selected Group Exhibitions

1964 '24 Point-Plug Show', Argus Gallery, Melbourne, Victoria
1968 — 'Alcorso Sekers Invitation Exhibition', National Gallery of Victoria, Melbourne, Victoria
1970 — 'Mildura Sculputure Triennial', Mildura Arts Centre, Mildura, Victoria
1972 — 'Pinacotheca Group Exhibition', Pinacotheca Gallery, Melbourne, Victoria
1973 — 'Mildura Sculputre Triennial', Mildura Arts Centre, Mildura, Victoria
1975 — 'Artists' Artists', National Gallery of Victoria, Melbourne, Victoria
1976 — 'Mildura Sculpture Triennial', Mildura Arts Centre, Mildura, Victoria
'Sydney Biennale', Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
1978 — 'Lost and Found Objects & Images', Ewing & George Paton Galleries, Melbourne University, Melbourne, Victoria
1979 — 'ACT I' Performance Festival, Australian National University, Canberra, ACT
'The Rowing', Event, National Gallery of Victoria, Melbourne, Victoria
1980 — 'Venice Biennale', Australian Pavillion, Venice, Italy
1981 — 'Camp Atavism', Preston Institute of Technology, Melbourne, Victoria
'Perspecta '81', Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
'ANZART', University of Christchurch, New Zealand
1982 — 'Eureka', ICA Gallery, London, UK

●Selected Bibliography

1979 — 'Art & Australia', Vol 17 No 1 September 1979, Sydney, 'Kevin Mortensen—Icons & Images' by Graeme Sturgeon
1980 — 'Australian Sculptors', Thomas Nelson, Melbourne 1980, by Ken Scarlett
'Art Network', No 2 Spring 1980, Sydney, 'Venice Biennale' by Suzanne Davies
'Venice Biennale' Catalogue, Venice, Italy, by Elwyn Lynn
1981 — 'Australian Perspecta '81', Catalogue, Sydney, New South Wales by Bernice Murphy

●作家の言葉　Statement by the Artist

私の作品は視覚芸術の分野に属する．すなわち絵画であり彫刻でありドローイングでありパフォーマンスでありインスタレーションである．私がおもしろいと信じるのは，私がつくるものを見るという直接的な経験である．タイトル以上に，作品について何もいうつもりはない．言葉は，見る人の経験を塞ぐものであり，視覚的世界をそれ自体のメッセージとつなげるプロセスにおける障害物である．美術制作は美術批評に先んじる．

My work is in the field of visual art. Painting, Sculpture, Drawing, Performance, Installation. It is the direct experience of looking at what I make that I believe is of interest. Beyond the title I do not intend to make any written statement about the work. Words create boxes for the viewer's experience, barriers in the process of allowing the visual world to relate its own message. Art making precedes art criticism.

●出品作　Work to be shown at Continuum '83

(1)「バード・ドッグ（鳥猟用猟犬）」("てんにんか"; 常緑低木にあらず) 1983
陶，木，LPガスとミックスド・メディア
(2)「赤い塔」 1983　ウォール・ドローイング
(3)「扇風機のある彫刻」1982　拾ったオブジェとミックスド・メディア
(4)「絵画」 1982　新に油彩

1) 'Bird Dog' (Not Myrtle) 1983
Media: Ceramic, wood, LP gas & mixed media
Dimensions: H 120 x W 65 x D 115 cm
2) 'Red Tower' 1983
Media: Wall Drawing
Dimensions: To be determined on site
3) 'Sculpture with Fan' 1982
Media: Found objects & mixed media
Dimensions: H 100 x W 45 x D 45 cms
4) 'Painting 1982
Media: Oil paint on paper
Dimensions: H 60 x W 80 cms

"CAMP ATAVISM" 1981/Location: Australian Sculpture Triennial, Melbourne, 1981/Photographer: Suzanne DAVIES

BIRD DOG/NOT MYRTLE 1983

エイドリアン・ホール
Adrian HALL

PORTRAIT OF ARTIST

●略歴

1943年，イギリス生まれ．1979年よりオーストラリア在住．ロンドンのロイヤル・カレッジ・オブ・アート，イエール大学（コネティカット州，アメリカ）両校の大学院に学ぶ．カリフォルニア大学ロサンジェルス校聴講生．居住作家（アーティスト・イン・レジデンス）としてオークランド大学に招かれる．ベルファスト（北アイルランド）のアルスター・ポリテクニックで彫刻の主任講師を6年間．1979年10月，シドニーに移住．現在，シドニー・カレッジ・オブ・アーツの彫刻科科長．アイルランドとイギリス本土で定期的に講義と個展をもっている．

●Public Collections

Contemporary Irish Art Society
National Gallery of New Zealand
University of Auckland, New Zealand
New University of Coleraine, Northern Ireland
Ulster Museum, Northern Ireland
'Derry City Council Collection
University Collection, Trinity College, Dublin
Northern Ireland Arts Council Collection
Tolly Cobbold Collection
Arts Council Collection, Great Britain

●Selected One Person Exhibitions

1967 — Barry Lett Galleries, Sheffield Arts Festival, UK
1971 — Auckland, New Zealand
1976 — Watters Gallery, Sydney, New South Wales
Nigel Greenwood Inc Ltd., London, UK
David Hendricks Gallery, Dublin, Eire
1978 — Felicity Samuels Gallery, London, UK
"Arena", Time/Space Series, Project Gallery, Dublin, Eire
1979 — "Further Notes towards the Conquest of Space", David Hendricks Gallery, Dublin, Eire
Northern Ireland Arts Council Gallery, Belfast, Northern Ireland
1980 — "Rumours of War", Watters Gallery, Sydney, New South Wales
"Double Entendre", Central Street, Sydney, New South Wales
"Nine Targets", Avago Gallery, Sydney, New South Wales
1981 — "Impression, Sunrise", Installation, Drawings, Structures and Installed Slide/Sound Works, George Paton Galleries, Melbourne, Victoria
"Nine Triplets", Watters Gallery, Sydney, New South Wales
"Nine Triplets", Institute of Modern Art, Brisbane, Queensland
1982 — "Targets — '72-'82", Avago Gallery, Sydney, New South Wales
"Travellers Tales", Yuill/Crowley, Pyrmont, New South Wales
1980 — Watters Gallery, Sydney, New South Wales
Installed Slideworks, Sydney College of the Arts, Sydney, New South Wales
"Hibernian Inscape", Douglas Hyde Gallery, Dublin, Eire and UK Tour
"Fragments Against Ruin", Arts Council of Great Britain, UK Tour
1981 — "Depth Gauge", Audio Arts Magazine, Artists Sound Works
"3x2x8", Ivan Dougherty Gallery, Sydney, New South Wales
"Two Hours in Petersham", n-space, Sydney, New South Wales
"One for the Money, Two for the Road", Installed Slide Works, Sydney College of the Arts, Sydney, New South Wales
"Reconstructed Image", Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
Drawings, Geelong Art Gallery, Geelong, Victoria
Drawings, Watters Gallery, Sydney, New South Wales
"Landscape Show", University of Tasmania, Hobart, Tasmania

"TARGETS '82", AVAGO/SYDNEY 1982/Location: Sydney (Avago Gallery)/Photographer: Adrian HALL

"Beacon", n-space, Sydney, New South Wales
1982 — "Biennale of Sydney", Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
"Singleton Art Prize", Singleton, New South Wales
"Metro Te-Ve Tabu", Metro, Paddington Town Hall, Sydney, New South Wales
"Recent Wars", with Tony Coleing, Ray Hughes 'Downtown' Gallery, Brisbane, Queensland
1983 — "Australian Perspecta', Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
"Anzart", Hobart, Tasmania

•Selected Bibliography

1978 — 'Time/Space', Project Gallery Publication, Dublin, Eire
1979 — 'An Exhibition in Two Places', Arts Council of Northern Ireland Publication
'Art About Ireland', Interview by Michael Donnelly, December 1979
'Art and Artists', Cleveland Drawing Biennale, November 1979
1980 — 'Art in Ireland', Catto — Vol II, Blackstaff Press
'Art Monthly', Audio Arts Article by Michael Asher, No 35, London, UK
'Art About Ireland', Cover, April 1980
'ZX Magazine', Sydney Interview May 1980
1981 — 'Art and Text', No. 3, Melbourne, "AH in Australia" by David Bromfield, October 1981
1982 — Sydney Biennale Catalogue
'Art in Australia, June (Triplet)
'Art Network', July (Avago '81)
'Art Network', September (Artspace-Artwork)
1983 — 'Domus', February (Illustration, Commentary)
'Australian Art Review', January

•作家の言葉 Statement by the Artist

北アイルランドで日々教鞭をとっていた経験から生まれたこの作品は，私にとっては二度目の発表にあたり，シドニーの日常から東京の日常への，三度目の飛躍ということになる．主眼は，美術作品と観衆，コンテクストとコンテント，見る者と見られる者，主体と客体といった一連の二元論の考察．こうしたことがらのすべてをひっくりかえしてみせながら，この作品は——"観光旅行"と"おみやげ"の軽いアイロニーをダシにさえして，ものは見えるとおりにあらず，ということを，そしてまた，状況をつくっているこれらの構造のうちで最もおだやかなものでも，たえず芸術家によって，アナーキィックな責任を認めつつ人間精神の普遍性の中心で輝くよろこびを味うひとつの実存主義というかたちで評価し直されなければならないということをほのめかす．

1983年3月

"Targets — 1983"

Originating in the surveillance routines of Northern Ireland, this work is the second version and makes a third jump from the everyday life of Sydney, to that of Tokyo. It insists on the consideration of a series of dualisms: art object and audience, context and content, viewer and viewed, subject and object and so on. While toying with inversion of all these, it insinuates even while offering the gentle irony of "tourism" and "souvenir" as a sweetment, that everything is not as it seems, and that even the most benign of those structures forming the status quo, must necessarily be continually re-appraised by the artist, in a form of existentialism which enjoys within its recognition of anarchic responsibility, a glowing core of delight in the universality of the human spirit.

March 1983

•出品作 Work to be shown in Continuum '83

「ターゲット '83」 1983

素材：写真，装置，ハードウェア

"Targets — '83" 1983

Media: Photographic Materials, Equipement, Hardware

Gallery Installation, Independent Gallery, Tokyo

ヴァージニア・カヴェントリー
Virginia COVENTRY

●略歴
1942年，メルボルン生まれ．
1961—64年，ロイヤル・メルボルン・インスティテュート・オブ・テクノロジーで，1967—68年，ロンドンのスレード・スクールでそれぞれ絵画を学ぶ．1973年にはラトローブ大学で教育のためのコミュニケーションとメディアを研究．
1968年，イギリス，フランス，オランダ，アメリカ，メキシコを旅行．1978年，イギリス，西ドイツ，アメリカを旅行．
1977年，ヴィジュアル・アーツ・ボードの海外旅行助成金，1982年にはヴィジュアル・アーツ・ボードの奨励金を授与される．
シドニーに住み，シティ・アート・インスティテュートおよびシドニー・カレッジ・オブ・アドヴァンスド・エデュケーションで写真，ドローイング，実験的研究を教える．
オーストラリアン・ナショナル・ギャラリー（キャンベラ）およびナショナル・ギャラリー・オブ・ヴィクトリアに作品収蔵．

• Selected One Person Exhibitions
1979 — 'Here and There: Concerning the Nuclear Power Industry', Art Projects, Melbourne, Victoria
1980 — 'Two Works — 1976 & 1977', Art Projects, Melbourne, Victoria
1981 — 'Whyalla — Not a Document', Watters Gallery, Sydney, NSW
'Whyalla-Not a Document', Art Projects, Melbourne, Victoria
1982 — 'No-Text', Art Projects, Melbourne, Victoria

• Selected Group Exhibitions
1978 — 'Six Series', National Gallery of Victoria, Melbourne, Victoria
1979 — 'Biennale of Sydney: European Dialogue', Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
1980 — 'Self Portrait/Self Image', Victorian College of the Arts, Melbourne, Victoria
'Frame of Reference', Ewing & George Paton Galleries, University of Melbourne, Melbourne, Victoria
1981 — 'Australian Perspecta '81', Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
1982 — 'Eureka!', ICA, London, UK

• Bibliography
1980 — 'Self Portrait/Self Image' (Catalogue), Melbourne, by Janine Bourke 'Frame of Reference' (Catalogue), Melbourne, by Judy Annear
1981 — 'Australian Perspecta '81' (Catalogue), Sydney, by Bernice Murphy
1982 — 'Art Network', January 1982, Sydney, 'Against Social Concern' by Helen Grace

• 作家の言葉 Statement by the Artist
「ワイアラ —— 記録ではなく」は，距離，隔絶，被害性などへのさまざまな反応から，すなわち風景のなかにとりわけて政治的な意味性（シニフィエ）を認識することから出てきた作品の一環である．
構造的にいえば，この作品の多くは，"カメラで見る"ための基盤をグラフィックというよりむしろ彫刻的に提示する．テクスト，そして／あるいはタイトルは，これらの作品にコンテクストの操作戦術として，またそれ自体において，すなわち"イメージ"の代用ではないものとして，本質的に欠くことはできない．
「ワイアラ —— 記録ではなく」に含まれる七つの部分は，相互参照的である．全体がいくつかの断片から組み立てられたひとつの断片として仕組まれ，直観と分析とを互いにはたらきかけさせたいとする希望によって支えられる．

"Whyalla — Not a Document" is part of a cycle of work originating from responses to distance, isolation, vulnerability: from recognising in particular the political signifiers in landscapes.
Structurally, much of this work proposed a sculptural rather than a graphic foundation for seeing-with-a-camera. Texts and/or titles were intrinsic to these works both as a strategy to take context and in their own right, ie: not "on behalf of" the images.
All seven parts within "Whyalla — Not a Document" are intereferential. The whole is deliberately a fragment built of fragments and underpinned by a desire to let intuition interact with analysis.

• 出品作 Work to be shown in Continuum '83
「ワイアラ —— 記録ではなく」
（写真7点のうち4点を展示する予定）
1977—81年に制作．
モノクロ写真（シルバー・ゼラチン・プリント）．レトラセットでパネル貼りにしたテクストが若干．

"Whyalla-Not a Document" (4 of the 7 pieces constituting this work will be shown)
Produced: 1977—81
Media: B/W Photographs (Silver Gelatin prints) Some text in Letraset Dry mounted onto museum board
1) BHP Shoreline All parts 114 cms high Total length when hung: 434 cms
2) Open Cut — Iron Monarch Height: 10 cms Width: 40 cms
3) Along the Spine of Whyalla All parts 45 cms high Total length when hung: 350 cms
4) Burnt Jetty Height: 70 cms Width: 110 cms

"DRIFT OF DESIRE" 1982/Photographer: Virginia COVENTRY

ボニタ・エリイ
Bonita ELY

●略歴
1946年，ミルドラ生まれ．
1965—66年，コールフィールド・インスティテュート・オブ・テクノロジーに，1968—69年，プラーラン・カレッジ・オブ・アドヴァンスド・エデュケーションに学び，後者で美術の学士号を得る．1970—73年にイギリスとヨーロッパ，1973—75年にニューヨーク，1981—82年にアメリカ，カナダ，メキシコを旅行．1976年および1977年にヴィジュアル・アーツ・ボードの奨励金を受ける．1981年にはオーストラリアとカナダの芸術家交流計画に参加．1979年，ウォナンブール・アート・ギャラリーのヘンリー・ウォーランド記念賞を受賞．作品はオーストラリアン・ナショナル・ギャラリー(キャンベラ)およびウォナンブール・アート・ギャラリーに収蔵されている．

● Selected One Person Exhibitions
1976 — West Street Gallery, Sydney, NSW
1979 — 'Mt Feathertop Project Part I', Art Projects, Melbourne, Victoria
1982 — 'River!, Adelaide Arts Festival Gallery, Adelaide, South Australia

● Selected Group Exhibitions
1976 — '3 Statements on Environment', Ewing Gallery, Melbourne University, Melbourne, Victoria
1977 — 'Women's Postal Event' Institute of Contemporary Art, London, UK
1978 — '7th Mildura Sculpture Triennial', Mildura Arts Centre, Mildura, Victoria
1979 — Performance Festival, Preston Institute of Technology, Melbourne, Victoria Contemporary Australian Art, Travelling Exhibition, USA
1980 — 'Act 2', Australian National University, Canberra, ACT
'15 Sculptors', National Gallery of Victoria, State & Regional Galleries
1981 — '1st Australian Sculpture Triennial', Latrobe University, Melbourne, Victoria '3 + 3 + 9', Harbour Front, Toronto, Canada
'Perspecta '81', Art Gallery of New South Wests, Sydney, NSW
1982 — 'Performance 2', Kunstlerhaus Bethanien Gallery, West Berlin, Germany
'Act 3', Canberra Art School, Canberra, ACT

● Selected Bibliography
1978 — 'A Profile of Australian Women Sculptors: 1860 — 1960', Melbourne, 1978, produced by B. Ely and A. Havana
1980 — 'Australian Sculptors', Thomas Nelson, Melbourne 1980, by Ken Scarlett
1981 — Murray/Murundi', Adelaide, South Australia by Bonita Ely
'Island Magazine', Hobart, Tasmania, June 1981, 'Site Specific: Bonita Ely's Landscapes' by Janine Burke
'Perspecta '81' (Catalogue) Sydney 1981 by Bernice Murphy
1982 — 'Act 3' (Catalogue) Canberra, October 1982, Artist's interview with Kiki Martins

● 作家の言葉　Statement by the Artist
「ジャビルカ UO_2」は，変わることのない極性を並置することによって起こる軋轢をあつかう（"ジャビルカ" とはオーストラリア北部のカカドゥ国立公園にある荒野地帯．アメリカの会社パン・コンティネンタルがここをウラニウム鉱山に変えたがっている）．
マリー河のひどい汚染が「マリー・リヴァー・パンチ」を生みだした．
「犬女が若い世代とコミュニケイトする」は，人間の条件の性質にわが子を適応させるよう教育する母親の役割りを考察．
"Jabiluka UO_2" is a performance which deals with the conflict caused by juxtaposing unyeilding polarities. (Jabiluka is a wilderness area in the Kakadu National Park, Northern Territory, Australia, which the American Corporation, Pan Continental, would like to turn into a uranium mine.)
Gross pollution of the Murray River begat "Murray River Punch".
"Dogwoman Communicates with the Younger Generation" reflects on a mother's role as educator of her offspring to the nature of the human condition.

● 出品作　Work to be shown at Continuum '83
(1)「ジャビルカ UO_2」 1979
パフォーマンス記録（写真と衣裳）
(2)「マリー・リヴァー・パンチ」 1980
パフォーマンス記録（写真と速記録）
(3)「犬女が若い世代とコミュニケイトする」
パフォーマンス記録（写真，衣裳，サウンド，テープ，スライド）

1) "Jabiluka UO_2" 1979
Media: Performance documentation (Photographs' & Costume)
Dimensions: Photographs — Height 172 cms Width 30 cms
Photographic prints by Debra Phillips
2) "Murray River Punch" 1980
Media: Performance documentation (Photographs, Tape Transcript)
Dimensions: Photographs — Height 33 cms Width 50 cms
3) "Dogwoman Communicates with the Younger Generation" 1982
Media: Performance documentation (Photo, Costume, Sound Tape, Slide Carousel)
Dimensions: Photograph — Height 33 cms Width 50 cms

ダグラス・ホラリー
Douglas HOLLELEY

●略歴

1949年，シドニー生まれ．

1963ー73年，教育系の各種出版社のためにフリーの写真家として働く．1971年，シドニーのマッキャリー大学で心理学の学士号を得る．1974年，アメリカに行きニューヨークのローチェスター大学大学院に入る．

1974年，ニューヨーク州立大学ヴィジュアル・スタディズ・ワークショップで美術学士号，一時オーストラリアに帰りホバートのタスマニアン・カレッジ・オブ・アドヴァンスド・エデュケーションの客員講師，オーストラリアン・センター・フォー・フォトグラフィー・ワークショップの教師をつとめる．再びアメリカへ行きニューヨーク州ハミルトンのコルゲート大学の美術科教授に．

1978年　アメリカ南部，南西部で広範に撮影活動．また，ニューヨーク州ミラートンのアペイロン・ワークショップやニューヨークのインターナショナル・センター・フォー・フォトグラフィーをはじめとするさまざまな工房で教える．

1979年，オーストラリアで広範に撮影活動．写真工房を自営．

1981年，さらに撮影，出版，教師活動．

1982年，キャンベラ・スクール・オブ・アートで，写真およびグラフィック研究の講師．

●One Person Exhibitions

1971 — Bot Gallery, Sydney, New South Wales
1973 — Brummels Gallery, Melbourne, Victoria
1974 — The Photographers Gallery, Sydney, New South Wales
1977 — Foto Gallery, New York
Australian Centre for Photography, Sydney, New South Wales
Brummels Gallery, Melbourne, Victoria
Dana Arts Centre, Colgate University, Hamilton, New York
1978 — The Photographers Gallery, London, UK
The Clarence Kennedy Gallery, Cambridge, Massachussetts, USA
1979 — The Church Street Centre for Photography, Melbourne, Victoria
The Australian Centre for Photography, Sydney, New South Wales
1981 — The Center for Creative Photography, Tucson', Arizona, USA
Macquarie Galleries, Sydney, New South Wales

●Group Exhibitions

1969 — Macquarie University, Sydney, New South Wales
1976 — 'Selected 19th & 20th Century Photographs', Light Impressions, Rochester, New York, USA
1977 — 'New Photographics', Seattle, Washington, USA
'Contemporary Australian Photography', Church Street Centre for Photography, Melbourne, Victoria
1978 — 'Alternative Imageing Systems', The Everson Museum, Syracuse, New York, USA
1979 — 'Electroworks', shown at The Eastman House, Rochester, New York; the Smithsonian Institute, Washington DC; The Cooper Hewitt Museum, New York and the Institute for Film and Photography, Toronto, Canada
'Graduates of the Visual Studies Workshop', a travelling show within New York State
1980 — 'Sydney Focus/Melbourne Shift', National Gallery of Victoria and the Art Gallery of South Australia
1981 — 'Perspecta '81', the Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
'The Extended Image', the Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
1982 — Inaugural Show at the new Macquarie Galleries, Sydney, NSW
'Selections 1', from the Plaroid Collection, curated by Professor L Fritz Gruber, to tour Switzerland, Germany and the USA

●Selected Bibliography

1972 — 'Australian Camera & Cine', Sydney NSW
'Camera Graphics Annual', Sydney, NSW
1973 — 'A Passing Show', Macquarie University Union, Sydney, NSW
1974 — 'New Photography Australia', Australian Centre for Photography, Sydney, NSW
1975 — 'Afterimage', Visual Studies Workshop, Rochester, New York, USA
1976 — 'Australian Photography Annual', ed. Laurie Le Guay, Globe Publishers, Sydney
'The Flash', edited and published by Charles Gatewood, New York, USA
'Yony #7', 'A Generative Systems Journal' at the VSW, Rochester, New York, USA
'Far Fetched', Visual Studies Workshop Press, Rochester, New York, USA
'The Ray Gun Catalogue', Self Published at the Colour Xerox facility, Rochester, New York, USA
1977 — 'Popular Photography', April 1977, Zif Davis, New York
'Color Photography Annual', 1977, Zif Davis, New York
1978 — 'Popular Photography', "How to Guide" Article entitled 'Multiple Toning' by Zif Davis, New York, Summer 1978
'Australian Photography Annual', ed. Laurie Le Guay, Globe Publishing, Sydney, NSW
'Aktuell Fotographi', Sweden
'Popular Photography Annual', Zif Davis, New York
1979 — 'Visions of Australia', Angus and Robertoson, Sydney, NSW
'Popular Photography', "The Art of Instant Colour Photography", Zif Davis, New York
'SX 70 Art', Lustrum Press, New York
'Life Magazine', "Electroworks"
'Electroworks', Catalogue for exhibition of Machine Generated imagery at IMP/GEH, Edited by Marilyn McCrae
'Alternative Imaging Systems', Published at the Everson Museum, Syracuse, New York, Edited by Juliana Swatko
1980 — 'Australian Photography', Globe Publishing, Sydney, NSW
1980 — 'The Complete Book of Photographers', ed. Brown & Partnow, Macmillan, New York
1981 — 'A Portfolio of Photographs made on the Last Day of Luna Park', Self Published, limited edition portfolio
'Simply Living', Shree Media Publications, Palm Beach, Australia
'Perspecta '81' Catalogue, Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
1982 — 'Australian Photography', "Luna Park", Globe Publishing, Sydney, NSW

"A Portfolio of Colour Photographs made on the Last Day of Luna Park"

● 作家のことば　Statement by the Artist

1981年5月31日，ルナ・パークの施設全部が競売に付されて分散させられた．1935年につくられたこの遊園地は，シドニーのハーバー・ブリッジの影にあった．数ヵ月後，敷地の大部分と飾りものの類いがとりこわされた．このポートフォリオの写真は，5月30日，つまりこのプロセスがはじまる前日に撮影された．

On May 31, 1981, the contents of Luna Park, an amusement park built in 1935 and situated in the shadow of Sydney's harbour bridge, were auctioned and dispersed. In the few months following this day the greater part of the site and its decoration was dismantled and destroyed. The photographs in this portfolio were made on May 30th, the day before this process began.

● 出品作　Work to be shown at Continuum '83

「ルナ・パーク最後の日に撮影されたカラー写真のポートフォリオ」

（12点の組み写真）

"A Portfolio of Colour Photographs made on the Last Day of Luna Park".

The Portfolio comprises 12 colour coupler photographs, each 12"x18", mounted in matts 20"x24" in size. There is enclosed a hand pulled letterpress title page also matted to 20"x24". The work is contained in a presentation and storage box covered with canvas identical to that employed at Luna Park.

The portfolio is in an edition of 50.

ノーリン・ルカス
Noelene LUCAS

●略歴

1948年，メルボルン生まれ．
1968ー71年，メルボルン・ステート・カレッジに学び，のち1978年，プレストン・インスティテュート・オブ・テクノロジーで美術の学士号を得る．メルボルン・ステート・カレッジおよびヴィクトリア・カレッジで彫刻を教えている．1980年，ヴィクトリアン・カレッジ・オブ・ジ・アートの客員芸術家．1977年にヨーロッパを，1983年にタイ，スリランカ，インドを旅行．現在ダーウィン・コミュニティ・カレッジの居住芸術家．83年にアイアン・ポッター・ファウンデーションから奨励金をうける．

●Group Exhibitions

1971 — 'Nine Young Sculptors', Age Gallery, Melbourne
1972 — McClelland Gallery, Frankston, Victoria
1973 — Mildura Sculpturscape '73, Mildura Arts Centre, Victoria
Launceston Purchase Prize Exhibition, Queen Victoria Museum and Art Gallery, Tasmania
1975 — Mildura Sculpture Triennial, Mildura Arts Center
'The Grid Show', Ewing Gallery, Melbourne University, Victoria
1976 — 'The Mask Show', Mildura Arts Centre, Victoria
'Light Works', Sculptures by Noelene Lucas & Kai Dineen, Latrobe University, Union Gallery, Melbourne, Victoria
'The Doll Show', Latrobe University, Union Gallery, Melbourne, Victoria
1977 — 'The Women's Show', Experimental Art Foundation, Adelaide, South Australia
1978 — Mildura Sculpture Triennial, Mildura Arts Centre, Victoria
1979 — 'More than a nine Dash five', Gippsland Institute of Advanced Education, Victoria
1980 — '15 Sculptors', National Gallery of Victoria and Victorian Provincial Galleries
Niagara Gallery, Melbourne, Victoria
Union House, Latrobe University, Melbourne, Victoria
1981 — 'Sculptures by Noelene Lucas & Drawings by Barbara Dover', Gryphon Gallery, Melbourne State College, Victoria
Australian Sculpture Triennial, Latrobe University, Melbourne, Victoria
'Open Windows, Closed Doors', Latrobe University, Union Gallery, Melbourne, Victoria
1982 — Mildura Sculpture Triennial, Mildura Arts Centre, Victoria
'From Phillip to Preston', Reconaissance Gallery, Melbourne, Victoria

●Selected Bibliography

1978 — 'The Development of Australian Sculpture, 1788-1975', T & H, London, 1978, by Graeme Sturgeon
'Art and Australia'
1980 — 'Australian Sculptors', Thomas Nelson, Melbourne, 1980, by Ken Scarlett
1982 — 'Art Network' No 7, Spring 1982, Sydney, 'There's No Substitute for Quality', by Ken Scarlett

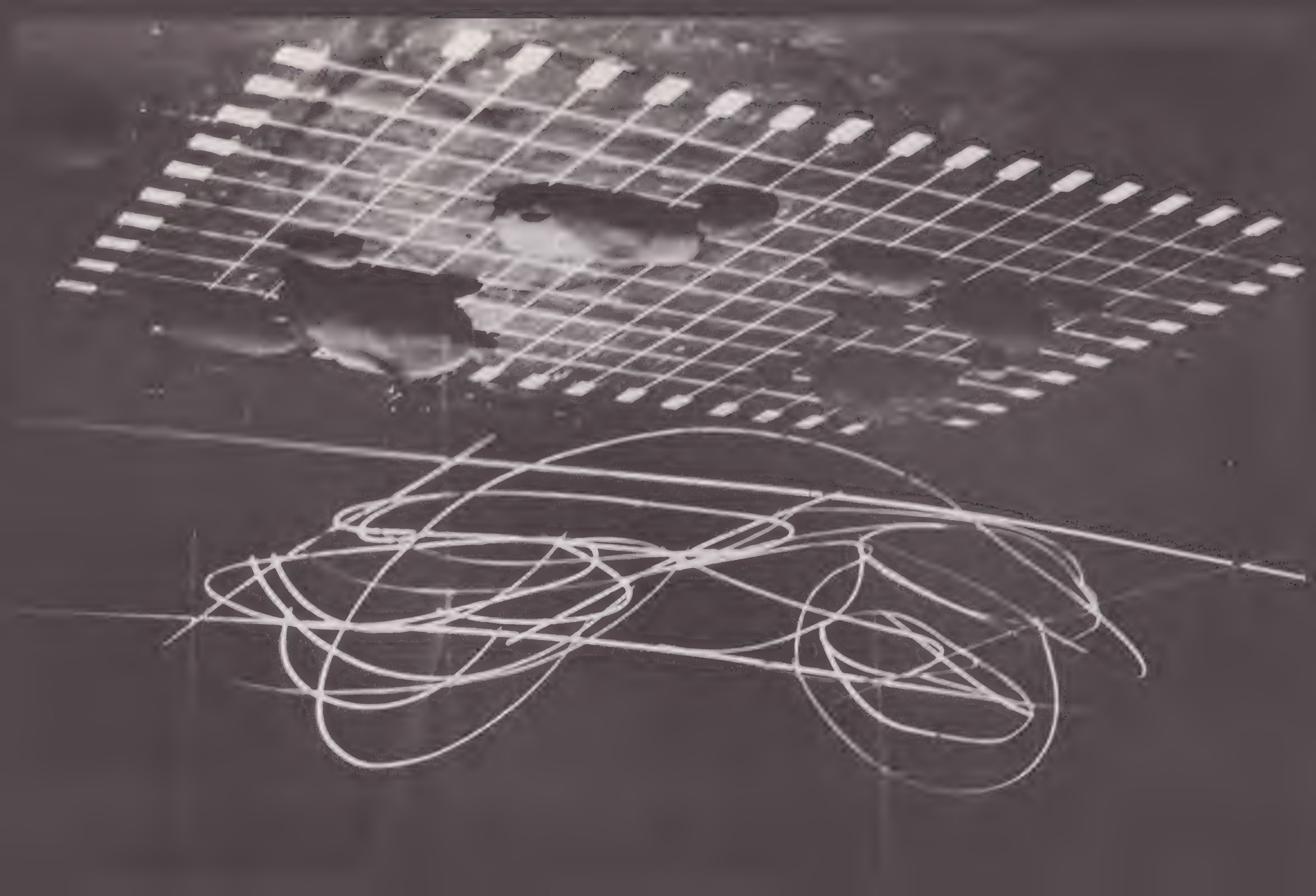
●作家のことば Statement by the Artist

「ここ数年来，私は自然，女性の像，そして精神哲学を私の彫刻といっそう効果的に合体させ，もっと生き生きした自分自身の視覚言語をつくりはじめた，と感じている」(「第1回オーストラリア彫刻トリエンナーレ」カタログより引用)．

"Over the last few years I have felt that I am beginning to integrate nature, feminine imagery, and spiritual philosophies more effectively with my sculpture, forming for me a more vital visual language of my own".
(Quotation from catalogue "The First Australian Sculpture Triennial', 1981)

●出品作 Work to be shown at Continuum '83

最近作8点の写真
彫刻1点を日本で制作予定
Eight photographs of recent work.
One sculpture, to be constructed in Japan



ブライアン・ブランチフラワー
Brian BLANCHFLOWER

●略歴
1939年，イギリス生まれ．
1956ー61年，イギリスのブライトン・カレッジ・オブ・アートに学ぶ．1964ー71年，リヴァープールとロンドンで美術を教える．1972ー81年，ウェスタン・オーストラリアン・インスティテュート・オブ・テクノロジーで美術講師．1982年，ウェスタン・オーストラリアン・インスティテュート・オブ・テクノロジーで絵画・彫刻の客員講師．1961ー62年に徒歩でイングランドとウェールズの先史遺跡巡り．1965年および1968年，岩石芸術の遺跡を訪ねてスカンジナヴィアを旅行．

●Awards/Grants
1975 — 'Celebration '75' (Purchase Prize), Perth, Western Australia
Australia Council Project Grant
1976 — Australia Council Standard Grant
1978 — The Georges Invitation (Purchase Prize), Melbourne, Victoria
1981 — Australia Council Project Grant
1982 — Guy Grey-Smith Memorial Travel Grant
Western Australian Arts Council Special Project

●Collections
Art Gallery of Western Australia
Art Gallery of South Australia
National Gallery of Victoria
Benalla Art Gallery, Victoria
Western Australian Institute of Technology
University of Western Australia
Artbank
Anglican Diocese, Perth, Western Australia
R & I Bank, Perth, Western Australia
British Aircraft Corporation, United Kingdom
California College of Art, USA

●Selected One Person Exhibitions
1971 — Gardner Arts Centre, University of Sussex, Brighton, England
1974 — 'Space Scape', Old Fire Station, Perth, Western Australia
1979 — Miller Gallery, Perth, Western Australia
Undercroft Gallery, Perth, Western Australia
1982 — Galerie Dusseldorf, Perth, Western Australia
1983 — Galerie Dusseldorf, Perth, 'Nocturnes'

●Selected Group Exhibitions
1975 — 'First Group Show', Praxis Gallery, Perth, Western Australia
1977 — 'New Works by Six Artists' Western Australian Institute of Technology, Perth, WA
'Progress Show', University of Western Australia, Perth, WA
1978 — 'Process Show', University of Western Australia, Perth, WA
'Small Scale', University of Western Australia, Perth, WA
'The Georges Invitation', Georges Gallery, Melbourne, Victoria
1979 — 'Invitation Sculpture Exhibition', Western Australian Institute of Technology, Perth, WA
1980 — 'Shell Invitation Print Award', Fremantle Art Gallery, Fremantle, WA
'Contemporary Australian Paperworks', Art Gallery of South Australia, Adelaide, SA
'Photo Documents', Western Australian Institute of Technology, Perth, WA
1981 — 'Australian Perspecta', Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
1982 — 'Critics' Choice', Art Gallery of Western Australia, Perth, WA
'Two Artists from Western Australia', Ivan Dougherty Gallery, Sydney, NSW (with David Jones)

●Selected Bibliography
1979 — 'Art and Australia', Sydney, June 1979, 'Six Artists Working in Western Australia,by Ted Snell
'Contemporary WA Painters and Printmakers', Fremantle, WA by Murray Mason (Ed)
'Artists and Galleries of Australia and New Zealand' Sydney by Max Germaine (Ed)
1981 — 'Australian Perspecta'(Catalogue), June 1981,Sydney, by Bernice Murphy
1982 — 'Two Artists from Western Australia' (Catalogue) October 1982, City Art Institute, Sydney — Introduction by Tond Bond
'Sydney Morning Herald' 28/10/82 Sydney, 'Two Artists from WA' by Susanna Short
1983 — 'Art Network', Summer 1983, Sydney, 'Two Artists from WA' by Tony Bond

● 作家の言葉　Statement by the Artist
「クントゥル」について．
西オーストラリア，パースの北東にあるこの塩湖は，かつてアボリジニが住んでいたことを証すものがふんだんに見られる地域．儀式に関わる遺跡，重要な道標や居住地が広範な網の目となっており，そのなかにはオーストラリアで最も不思議な石の組み合わせのひとつに数えられるものもある．
水蛇の神話にまつわる「クントゥル」は，湖床に螺旋形の"頭"かたちで突きさされた528個の黒い刀身のような石であり，これに75メートル以上のむちのような本体がついている．
数個の白い石英が，頭部の中央で"眼"をつくっている．
踏みかためられた1本の小道が，湖床をよぎってマーダーブーダー・ヒルに通ずる．ほとんど毎年，この湖は干上がったまま——塩の結晶でチカチカ光る赤茶けた土だ．ときどき，大雨ののち，生きた水蛇が広大な塩海のなかを泳ぐ．

Regarding "Kunturu":
The salt lake country northeast of Perth, Western Australia, is an area rich in the evidence of past Aboriginal occupation. A vast network of ceremonial sites, significant landmarks and places of habitation includes one of the most haunting stone arrangements in Australia.
"Kunturu", relating to a water serpent myth, consists of 528 black blade-like stones stuck into a lake bed in the form of a spiral "head" with a whip-like body over 75 metres long. Several white quartz stones form the "eyes" in the centre of the head.
A hardened pathway leads southeast across the lake bed towards Mardarburdar Hill. Most years the lake bed is dry-red-brown soil shimmering with salt crystals. Occasionally, after heavy rains, the water snake comes alive and swims in a vast salty sea.

February 1983

"CLUES TO AN UNDERSTANDING....." 1982/Photographer: Brian BLANCHFLOWER

• 出品作

(1)「"クントゥル" 讃歌」 1978—83
石, ヘミアンにアクリリック, 綿布, 土, 塩の結晶, れきせい, 釘

(2)「クントゥル, モーア湖, 西オーストラリア」 1978—80
6点の写真

(3)「モーア湖」 1978
写真1点

• Work to be shown in Continuum '83

1) "Homage to Kunturu" 1978-83
Media: Stones, acrylic on hessian, cotton cloth, soil, salt crystals, bitumen and nails
Dimensions: Height: 45 cms Width: 200 cms Depth: 300 cms

2) "Kunturu, Lake Moore, Western Australia" 1978-80
Media: Six Cibachrome prints, each 20x20 cms

3) "Lake Moore" 1978
Media: One black/white print, 25x25 cms

マイク・パー
Mike PARR

●略歴

1945年，シドニー生まれ．
1965—66年，クイーンランド大学で人文科学と法律を学ぶ．
1970年にピーター・ケネディとともにコンセプチュアル，パフォーマンス・アートの普及センターとしてシドニーにインヒボドレス・コーポレイティヴ・ギャラリーを設立．1973年，1977—78年，1980年および1981年に東西ヨーロッパを広範に旅行．1977年と1980年にそれぞれ第10回パリ青年美術家ビエンナーレ，第38回ヴェニス・ビエンナーレのオーストラリア代表となる．作品はオーストラリアの主要公共コレクションすべてに収蔵，現在シドニー・カレッジ・オブ・アーツおよびシティ・アート・インスティテュートの非常勤講師として彫刻と理論を教えている．

• One Person Exhibitions

1970 'Light Pieces, Constructions', Reid Gallery, Brisbane, Queensland
1971 'Word Situations 1', Inhibodress Gallery, Sydney, NSW
1973 'Performances', Galerie Impact, Lausanne, Switzerland
'Performances', Galerie Media, Neuchatel, Switzerland
1982 'A-Atrophy (Self Portrait at 37)', Art Projects, Melbourne, Victoria

•Group Exhibitions

1972 — 'Action, Film, Video', Galerie Impact, Lausanne, Switzerland
'Trans-Art 1: Idea Demonstrations', Inhibodress Gallery, Sydney, NSW
1973 — 'Artists' Books '(C. Lucy Lippard), Philadelphia Museum of Modern Art, Philadelphia, USA
'Recent Australian Art', Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
1974 — 'Information Center', Central Street Gallery, Sydney, NSW
1975 — 'Documents, Film, Video, Performance', National Gallery of Victoria, Melbourne, Victoria
'Project 9', Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
1976 — 'Post Object Art in Australia & New Zealand', EAF, Adelaide, South Australia
1977 — 'Biennale des Jeunes Artistes', MOMA, Paris, France
1978 — 'Performance Art', Museum Modern Art, Vienna, Austria
'Act 1' (Performance),Australian National University, Canberra, ACT
1979 — 'Third Biennale Sydney', Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
1980 — Venice Biennale, Venice, Italy
1981 — 'Plain Images', Ivan Dougherty Gallery, Sydney, NSW
Second International Drawing Triennale, Museum of History, Wroclaw, Poland
'Relics and Rituals', National Gallery of Victoria, Melbourne, Victoria
'Artists' Photos', Crown Point Press, San Francisco, USA
1982 — 'Eureka', ICA, London, UK
Fourth Biennale Sydney, Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
'Act 3', Canberra School of Art, Canberra, ACT
'Presence and Absence', Art Gallery of Western Australia, Perth, WA

•Selected Bibliography

1973 — 'Studio International', London, June 1973, 'Idea Demonstrations: Body Art and 'Video Freaks' in Sydney' by Donald Brook
1977 — 'Data Arte', Milan, June 1977,'Rules and Displacement Activities: Problems of Socialization';by Mike Parr
1978 — 'Art and Australia', Sydney, Spring 1980, 'Films by Artists' by Jennifer Phipps
'Videography;, New York,February 1980, 'Videotapes from Australia: A Top Collection from Down Under' by V. Ancona
1981 — 'Art in America', Winter 1981, 'Report form Australia', by Suzi Gablik
'Plain Images' (Catalogue), Sydney, November 1981, 'Plain Images' by Mike Parr
1982 — 'The Australian Art Review', Sydney 1982, 'Painting' by Bernice Murphy
'Act 3' (Catalogue), Canberra, 1982, 'Dream (The Lights of Empedocles)', by Mike Parr
1983 — 'Presence and Absence' (Catalogue), Perth 1983, 'In the Eye of the Beholder' by Mike Parr

●作家の言葉

最近のドローイング・インスタレーション(私はそれらを"インスタレーション"と呼ぶ．ある空間にたいする自分の反応がイメージを規定し，さらにまた，その空間のかたちがイメージの具象的なかたちといがほどか関わってくるからだ)．例をあげれば，日本での展示のために考えた「カルテジアン・イメージ」には，展示空間の天井が不釣合いに低いという事実が反映されている．このインスタレイションは，画廊の最も長い壁の真中の右と左に2点のドローイングを並列させるのだが，それぞれのイメージ(もう1点に対して相同的)が横にゆがめて転置されたものとしてたちあらわれ，絵を"押しつぶす"ような感じになる．私のイメージは東洋化されており，"見ること"という西欧の約束ごとが東洋的な環境に適応させられるわけである．「カルテジアン・イメージ」とはアイロニックなタイトルだが，それでいてなお，総合の，真の弁証法的な考え方をあつかっている．つまり，イメージは，凍てついた概念的な仕組みとしてのそれ自体の形態的一貫性を越えるのだ（このさいは溶解させる)．

"MY DAUGHTER/MYSELF" 1977-1983/Photographer: Tess PARR

•Statement by the Artist

...Recent Drawing Installations (I call them installations because my response to a space determines the image — also the configurations of the space have got something to do with the representational configurations of the image). For example, "Cartesian Image" which has been conceived for exhibition in Japan, reflects the fact that the exhibition space has a disproportionately low ceiling. The installation will present two drawings aligned left and right of the mid point of the longest wall of the gallery, so that each image (which is homologous to the other) presents itself as a lateral anamorphic displacement that "squeezes" the representation. My image is Orientalised and Western conventions of "seeing" are adjusted to an Oriental environment. "Cartesian Image" is an ironic title, and yet we are talking of a truly dialectical notion of synthesis — the image transcends its own formal coherence as a frozen conceptual scheme (it unfreezes for the occasion).

•出品作 Work to be shown at Continuum '83

1)「カルテジアン・イメージ（火，灰，フェニックス：夢としての自画像」
1982ー3 チバ・クローム・パネルとチャーコール・ドローイング

〔パフォーマンス〕
スタジオ200で8月27日（土）6：30～8：30 P. M. パフォーマンスを行います.

〔フィルム〕
(1)「できるだけ長く息を止め，できるだけ長く蠟燭の炎のなかに指を入れておくこと」
5分／16 mm／ブラック・アンド・ホワイト／オプティカル・サウンド 1972
(2)「規則と転位の活動 パート1ー3」
175分／16 mm／ブラック・アンド・ホワイト，カラー／オプティカル・サウンド 1973ー1983

1) "Cartesian Image (the Fire, the Ash, the Phoenix): Self Portrait as a Dream"
Produced 1982-3
Media: Cibachrome Panel/Charcoal Drawing
Dimensions: Cibachrome Height: 165.6 cms Width: 110.4 cms
Drawing Height: 122 cms Width: 549 cms
2) Performance
Studio 200/26 of August/6:30~8:30 P.M.
3) Film
"Hold your breath for as long as possible", "Hold your finger in a candle flame for as long as possible"
5 mins, 16mm, black/white, optical sound, 1972
"Rules & Displacement Activities Parts 1-3"
175 mins, 16mm, black/white & colour, optical sound, 1973-1983

ローザリー・ガスコイン
Rosalie GASCOIGNE

●略歴

1917年，オークランド（ニュージーランド）生まれ．
オークランドで人文科学の学士号を取り，1943年，オーストラリアに渡り南テーブルランドのキャンベラに住む．1960年代にしばらくいけばな(草月流)を習ったことがあるが，本格的な美術の実技指導はうけていない．1974年，キャンベラで初の個展．1976年，シドニーで行なった2回目の個展でオーストラリア美術界に認められる．ほとんどの主要美術館に作品が収蔵されており，"若く大胆で革新的な芸術家たち"を対象にしたフィリップ・モリス・コレクションに6点入っている．1982年にはヴェニス・ビエンナーレのオーストラリア代表．

●One Person Exhibitions

1974 — Macquarie Gallery, Canberra, ACT
1976 — Gallery A, Sydney, NSW
1977 — 'Installation', Institute of Modern Art, Brisbane, Queensland
1978 — 'Survey 2', National Gallery of Victoria, Melbourne, Victoria
1979 — Ray Hughes Gallery, Brisbane, Queensland
1981 — Pinacotheca Gallery, Melbourne, Victoria

●Group Exhibitions

1975 — 'Artists' Choice', Gallery A, Sydney, NSW
1977 — 'Objects', Ray Hughes Gallery, Brisbane, Queensland
1979 — 'Third Biennale: European Dialogue', Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
1980 — 'Drawn and Quartered-Contemporary Paperworks' (Adelaide Festival), Art Gallery of South Australia, Adelaide, SA
1981 — 'First Australian Sculpture Triennial', Preston Institute, Melbourne, Victoria
'Australian Perspecta 1981', Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
1982 — 'Fortieth Venice Biennale', Venice Biennale, Venice, Italy
'Rosalie Gascoigne & Peter Booth' (from Venice Biennale), Art Gallery of Victoria, Melbourne, Victoria
1983 — 'Rosalie Gascoigne & Peter Booth' (from Venice Biennale), Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
'Philip Morris Collection', Australian National University, Canberra, ACT

●Selected Bibliography

1978 — 'Survey 2', National Gallery of Victoria, Melbourne, Catalogue by Robert Lindsay
'Survey 2', National Gallery of Victoria & Media Resource Centre, Melbourne, Colour Video by Rosalie Gascoigne
1979 — 'Meanjin' No 38, page 305, Melbourne, 'Six Women Artists' by Janine Burke
1980 — 'Meanjin' No 39, page 212, Melbourne, 'Recent Australian Sculpture' by Graeme Sturgeon
'Australian Sculptors', Thomas Nelson 1980 by Ken Scarlett
1981 — 'Art Network' 1981, page 324, Sydney, by Janine Burke
1982 — 'Meanjin' No 41, page 20, Melbourne, 'Rosalie Gascoigne' (poem) by Denise Leverton
Australian catalogue for Venice Biennale, Sydney, 'Signs of Light' by Ian North

● 作家の言葉　Statement by the Artist

私が用いるほとんどのものは雨風にさらされており，その意味では私の芸術は"野外芸術"である．私はごく日常的な素材を用い，キャンベラのおよそ半径30マイル以内でたまたま手に入ったもので間に合せてしまう．そのときには，とくにそれを使う予定がなくても，気に入ったものがあれば何でも集める．灰色の木や褪せた色が好き．そして何かいっぱいあれば，それを拾う——いっぱい．私の作品はいろいろ違ったふうに見ることができる．私は，みんながそこから想像力を飛翔させられる出発点を与えたい——彼らが発見したものは，私自身の経験の産物と同じように，彼ら自身の経験の産物となろう．

Most of the things I use have been exposed to the weather and, in this sense, mine is an art of the outdoors. I like to use very ordinary material, making do with whatever comes to hand within about a thirty mile radius of Canberra. I collect anything I like the look of, without having any particular plan for it at the time. I collect grey wood and faded colours and if there is a lot of anything I take it — a lot of it. My pieces can be looked at in different ways. I try to provide a starting point from which people can let their imaginations wander — what they discover will be a product of their own experience as much as of mine.

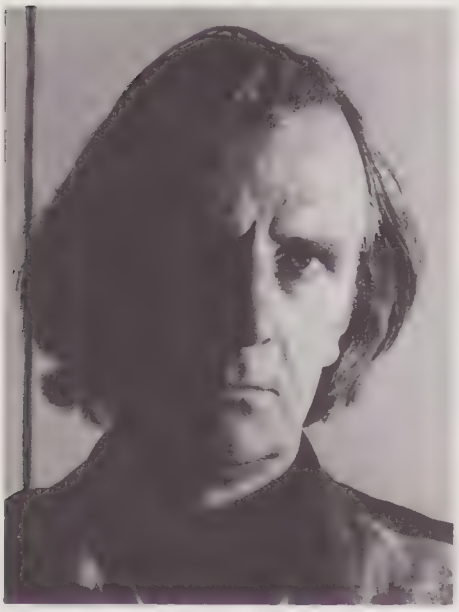
● 出品作　Work to be shown at Continuum '83

(1)「春」 1982　晒し木
(2)「ワットル（アカシア属の木）・ストライク」 1983　晒し木
(3)「薬草園（ハーブガーデン）」 1982　晒し木リノリウム
(4)「青い帯（ブルーバンド）」 1981　晒し木
(5)「雑木林地方（スクラブカントリー）」 1982　晒し木 9枚のパネル

1) "Spring" 1982
Weathered wood 147 x 122 cms
2) "Wattle Strike" 1983
Weathered wood 119 x 95 cms
3) "Herb Garden" 1982
Weathered wood and linoleum 82 x 102 x 9 cms
4) "Blue Bands" 1981
Weathered wood
Three parts: 93 x 140 cms
93 x 106 cms
93 x 87.5 cms
5) "Scrub Country" 1982
Weathered wood
Nine panels: total measurement 144 cms

"HERB GARDEN" 1982/Photographer: Bica Photographers Queanbeyan, NSW

ケン・アンズワース
Ken UNSWORTH



●略歴

1931年，メルボルン生まれ．
1951ー54年，メルボルン・ティーチャーズ・カレッジおよびメルボルン大学，1962ー63年，シドニーのナショナル・アート・スクールに学ぶ．
1978年のヴェニス・ビエンナーレにロバート・オウエン，ジョン・デイヴィスとともにオーストラリア代表となる．また，1981年のロージ（ポーランド）での「コンストラクション・イン・プロセス」展や1976年，1981年のシドニー・ビエンナーレをはじめ，いくつかの重要な展覧会に出品．
オーストラリア／アメリカン・ファウンデーションおよびヴィジュアル・アーツ・ボード・オブ・オーストラリアの助成金によって1971年にアメリカ，1979年にパリ，1980年にベルリンに滞在・制作．
ロージのズキ美術館，クローラー・ミューラー・オッテルロ，オーストラリアン・ナショナル・ギャラリー(キャンベラ)など各種の公的コレクションに作品収蔵．1971年にはキャプテン・クック200年記念彫刻賞をうけ，ウロンゴンのアート・ギャラリー，キャンベラ国立大学などの公共彫刻をいくつか手がけている．

●Selected One Person Exhibitions

1975 — 'Five Secular Settings for Sculpture as Ritual', One Central Street Gallery, Sydney, NSW
1978 — 'Five Secular Settings for Sculpture as Ritual', One Central Street Gallery, Sydney, NSW
'Project '28', Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
1979 — 'Myth, Narration, Structure', Australian Embassy, Paris, France
1980 — One Central Street Gallery, Sydney, NSW
'Explorations', Kunstlerhaus Bethanian, Berlin, Germany
1982 — 'The Waiting Room', Ivan Dougherty Gallery, Sydney, NSW

●Selected Group Exhibitions

1967 — Alcorso-Sekers Sculpture Competition, Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
1969 — 'Sculpture To-Day', University of Tasmania, Hobart, Tasmania
1973 — 'Sculpturscape '73', Mildura Arts Centre, Mildura, Victoria
1975 — Milldura Sculpture Triennial, Mildura, Victoria
1976 — Biennale of Sydney, Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
1978 — Mildura Sculpture Triennial, Mildura, Victoria
Venice Biennale, Giardini, Venice, Italy
1981 — 'First Australian Sculptire Triennial', Latrobe University, Melbourne, Victoria
'Australian Perspecta '81', Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
'Construction in Process', The Budrem Plant Gallery, Lodz, Poland
1982 — Sydney Biennale, Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
1983 — 'Presence and Absence', Art Gallery of Western Australia, Perth, WA

●Selected Bibliography

1977 — 'Data' No 26, Milan, Italy, 1977, by Tommaso Trini
1978 — 'ICA Magazine' No 9, Sydney, 1978, 'The Performance Works of Ken Unsworth' by Paul McGillick
Aspect' July 1978, Sydney, 'Notes on Post War Sydney Sculpture' by Eneide Mignacca
'Art International' Vol XXI/6, 1978, Lugano, Switzerland, 'The Venice Biennale — Back to Nature' by Henry Martin
'Art in America' September 1978, New York, 'Art & Nature at the Biennale' by Milton Gendel
'Vie des Arts' No 92, 1978, Quebec, Canada, 'World of Art' by Laurent Lamy
'The Development of Australian Sculpture 1788—1975', T & H London, 1978, by Graeme Sturgeon
1979 — 'Domus 596' Milan, Italy, 'Australia: A Multiple Reality' by Pierre Restany
1980 — 'Meanjin' July 1980, Melbourne, 'In Pursuit of the Idea' by Graeme Sturgeon
'Australian Sculptors' Thomas Nelson, Melbourne, 1980, by Ken Scarlett
1982 — 'Art and Text' No 6, 1982, Melbourne, 'Power Failure in the Planetarium' by Terrence Maloon

● 作家の言葉　Statement by the Artist

ケン・アンズワースは文章による表明は望まず，その欄に2点の写真を掲載してほしい，としている．

Ken Unsworth does not wish to make a written statement and requests that two photographs be included in place of written statement.

● 出品作　Work to be shown at Continuum '83

"Sharon's Fix on Shadow Past" 1982
「過ぎ去った影：シャーロンの場合」（意訳）
ミックスド・メディア
"Sharon's Fix on Shadows Past" 1982 Mixed Media

HYTHMS OF CHILDHOOD"/1980-82/Location: Biennale, Sydney, 1982/Photographer: Mike PHELPS

HE WAITING ROOM" (Detail) 1982/Location: Ivan Dougherty Gallery, 1982/Photographer: Mike PHELPS

ポーラ・ドウスン
Paula DAWSON

●略歴
1954年，ブリスベーン生まれ．
1962ー72年，各種の舞踊技法を学ぶ．1972年ー75年，メルボルン・ステート・カレッジで，さらに1978年にはロイヤル・メルボルン・インスティテュート・オブ・テクノロジー，1981年にはヴィクトリアン・カレッジ・オブ・ジ・アートで美術を学ぶ．1977年，波の形成による彫刻をつくるために最大限度までの爆発物取扱い許可を取得．ホログラフィーへの関心は1973年にはじまり，オーストラリアの各種の科学機関の協力を得て作品を制作したのち，1979年にはベゾンソン(フランス)のフランシュ・コンテ大学光学研究所の居住芸術家となる．現在メルボルンのプラーラン科学技術大学（TAFE）で彫刻を指導．作品はパリのホログラフィー美術館のパーマネント・コレクションに入っている．

●One Person Exhibitions
1977 — 'Music & Lasers in Mazes', Gryphon Gallery, Melbourne, Victoria
'Transparent Things', RMIT Student Centre, Melbourne, Victoria
1979 — 'Subsets', RMIT Gallery, Melbourne, Victoria
1980 — 'There's No Place Like Home', Gryphon Gallery, Melbourne, Victoria

●Group Exhibitions
1975 — 'Mildura Sculpturscape', Mildura Art Centre, Mildura, Victoria
'Grid Show', Ewing Gallery, Melbourne University, Melbourne, Victoria
'Document, Performance Video', National Gallery of Victoria, Melbourne
1978 — 'Latrobe University Sculpture', Latrobe University, Melbourne, Victoria Mildura Sculpture Triennial, Mildura Art Centre, Mildura, Victoria Queensland Festival of Arts, City Square, Brisbane, Queensland
1981 — First Australian Sculpture Triennial, Latrobe University, Melbourne, Victoria
1982 — 'Space Light', Sydney Museum of Arts & Sciences, Sydney, NSW
'Space Light', Art Gallery of Western Australia, Perth, WA
'Space Light', Melbourne Town Hall, Melbourne, Victoria
'Space Light', Brisbane Town Hall, Brisbane, Queensland
Mildura Sculpture Triennial, Mildura Art Centre, Mildura, Victoria

●Selected Biliography
1982 — 'Space Light', Netley SA, by Paul Walton
'Photography' Melbourne, by Reimund Zunde
'Graphics Technology' Australia, March 1982, 'Space Light' by Dr Don Herbison-Evans
'Sunday Sun' Brisbane, 20/6/82, 'Paula's Laser lounge'

● 作家の言葉　Statement by the Artist
「家庭のようなところはどこにもない」
光の活動
テレビ・コマーシャルの時間
インフォメーションの深さ
内包されていることの親しみ
オブジェの静止と沈黙
日，季節の時間
表面の深さ
出来ごとや事物の経験からの除外
「私たちが見るものは自然そのものではなく，私たちの問いかけの方法の作用をうけた自然である」(ハイゼンベルグからの引用)

"There's No Place Like Home"
Activity of Light
TV commercial break
Information depth
Familiarity of being contained
Stillness and silence of objects
Time of day, season
Surface depth
Exclusion from experience of events & things
"What we observe is not nature itself but nature exposed to our method of questioning". (Quotation from Heisenberg)

● 出品作　Work to be shown in Continuum '83
「家庭のようなところはどこにもない」 1980　ホログラム
"There's No Place Like Home" 1980
Media: Hologram (Laser transmission)
Dimensions: Height: 95 cms Width: 150 cms Depth: (of image space) 3 m x 3 m x 2.8 m
NOTE: This is already a DOT SCREEN IMAGE

ジョン・レスブリッジ
John LETHBRIDGE

●略歴

1948年，ニュージーランドのウェリントンに生まれ．1975年よりオーストラリアに居住．

ウェリントン・ポリテクニックおよびオークランド大学に学ぶ．

●Selected One Person Exhibition

1973 — 'Anticipating a Rescue', New Vision Gallery, Auckland, New Zealand
1974 — 'Developing an Attitude', New Vision Gallery, Auckland, NZ
1975 — 'Formal Enema Enigma', Auckland City Art Gallery, Auckland, NZ
'Used Pencils', Coventry Gallery, Sydney, New South Wales
1976 — 'Preparations and Propositions', Coventry Gallery, Sydney, NSW
1977 — 'Formal Seduction', IMA, Brisbane, Queensland
1978 — 'True Romance', Coventry Gallery, Sydney, NSW
'Survey Four', National Gallery of Victoria, Melbourne, Victoria
1979 — 'An Exercise in Survival', Ray Hughes Gallery, Brisbane, Queensland
'Like Knows like', Australian Centre for Photography, Sydney, NSW
1981 — 'The New Preparation, Headless and Heartfelt', One Central Street, Sydney, NSW
1982 — 'Out of the Light, Out of the Darkness', Tolarno Galleries, Melbourne, Victoria
'Leap into the Abyss', Yuill Crowley, Sydney, NSW

●Selected Group Exhibitions

1970 — 'Expo '70', Osaka, Japan
1972 — 'Paris Print Biennale', Paris, France
1975 — 'Mildura Sculpture Triennial', Mildura, Victoria
1976 — 'Recent Post-Object Art'. EAF, Adelaide, South Australia
'Recent Internal Forms in Art', Sydney Biennale, Sydney, NSW
1978 — '7th Mildura Sculpture Triennial', Mildura, Victoria
'Works on Paper', VAB of the Australia Council
1980 — 'Frame of Reference', Australian Tour
1982 — 'Eureka', ICA, London, UK
'Vision in Disbelief', Sydney Biennale
'XII Biennale de Paris', Paris, France

"SUPREME PROTOTYPE" 1982-83/Location: Australia/Photographer: John LETHBRIDGE

•出品作　Work to be shown at Continuum '83

「至高の原型」 1982～83

チバ・クローム写真とカラー写真

'Supreme Prototype' 1982—83
Media: Cibachrome Photographs and Colour 3/4" Video
Dimensions: 100 cm x 100 cm

ピーター・コール
Peter COLE

●略歴

1946年，ベインスデール生まれ．

1964—68年，プラーラン・カレッジ・オブ・アドヴァンスド・エデュケーションで絵画を学ぶ．1972年より彫刻の制作を始める．1976年にアメリカ，メキシコ，南米を旅行して過ごし，1982年にはオーストラリアのノーザン・テリトリーを働きながら旅行．

●One Person Exhibition

1983 — 'Extracts from a Whittler's Log', Ray Hughes Gallery, Brisbane, Queensland

●Group Exhibitions

1970 — 'Five Young Painters', Powell Street Galleries, Melbourne, Victoria

1972 — 'Film Construction', Pinacotheca Gallery, Melbourne, Victoria (Joint project with Colin Suggett)

1973 — 'Sculpturscape '73', Mildura Arts Centre, Mildura, Victoria
'Launceston Purchase', Queen Victoria Museum & Art Gallery, Launceston, Tasmania

1974 — 'Boxes', George Paton Gallery, Melbourne, Victoria
'Outdoor Sculpture', George Paton Gallery, Melbourne, Victoria

1975 — 'Six Contemporary Gippsland Artists', Latrobe Valley Arts Centre and Geelong Art Gallery, Victoria
'6th Mildura Sculpture Triennial', Mildura Arts Centre, Mildura, Victoria
'The Grid Show — A Structured Space', George Paton Gallery, Melbourne, Victoria
'Artists' Artists', National Gallery, Melbourne, Victoria
'Survival Kits', George Paton Gallery, Melbourne, Victoria

1978 — '7th Mildura Sculpture Triennial', Mildura Arts Centre, Mildura, Victoria
'The Map Show', George Paton Gallery, Melbourne, Victoria Melbourne University Gallery

1980 — 'Fifteen Victorian Sculptors', AGDC Travelling Exhibition, National Gallery of Victoria; Festival Centre, Adelaide; and Regional Galleries in Victoria and New South Wales

1981 — 'Relics and Rituals', National Gallery of Victoria, Melbourne, Victoria
'Ten Years', George Paton Gallery, Melbourne, Victoria
'The Air Show', Dalby Arts Centre,Queensland
'Artists Against Uranium', Travelling Exhibition Ray Hughes Gallery, Brisbane, Queensland (Two Man show with Kevin Mortensen)

1982 — Museum & Art Gallery of the Northern Territory, Darwin, NT
'From the Country', Victorian College of the Arts Gallery, Melbourne, Victoria

●Selected Bibliography

1978 — 'The Development of Australian Sculpture', T & H London by Graeme Sturgeon

1980 — 'Australian Sculptors', Thomas Nelson, Melbourne 1980, by Ken Scarlett

1981 — 'Art Network' Winter/Spring issue, Sydney, 'Did you see the Koala Bears with Machine Guns' by Janine Burke

●作家の言葉 Statement by the Artist

この展覧会に出品する3点は密接なつながりをもっている．あつかうのは核産業の伸長であり，現代生活の性質である．

The three works in this exhibition are closely related. They are concerned with the growth of the nuclear industry, and the nature of modern life.

●出品作 Work to be shown at Continuum '83

(1)「現代生活の性質」 1982 ミックスド・メディア

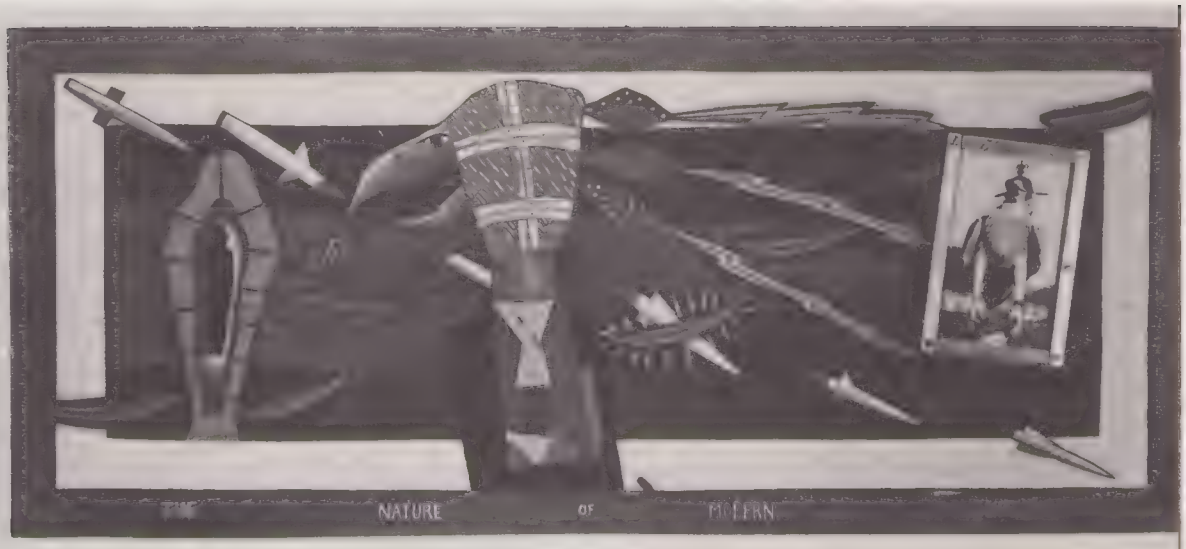
(2)「愚かな犬は飛ぶ鳥に吠えるか」 1981 ミックスド・メディア

(3)「オーストラリアの死せる心臓」 1982 ミックスド・メディア

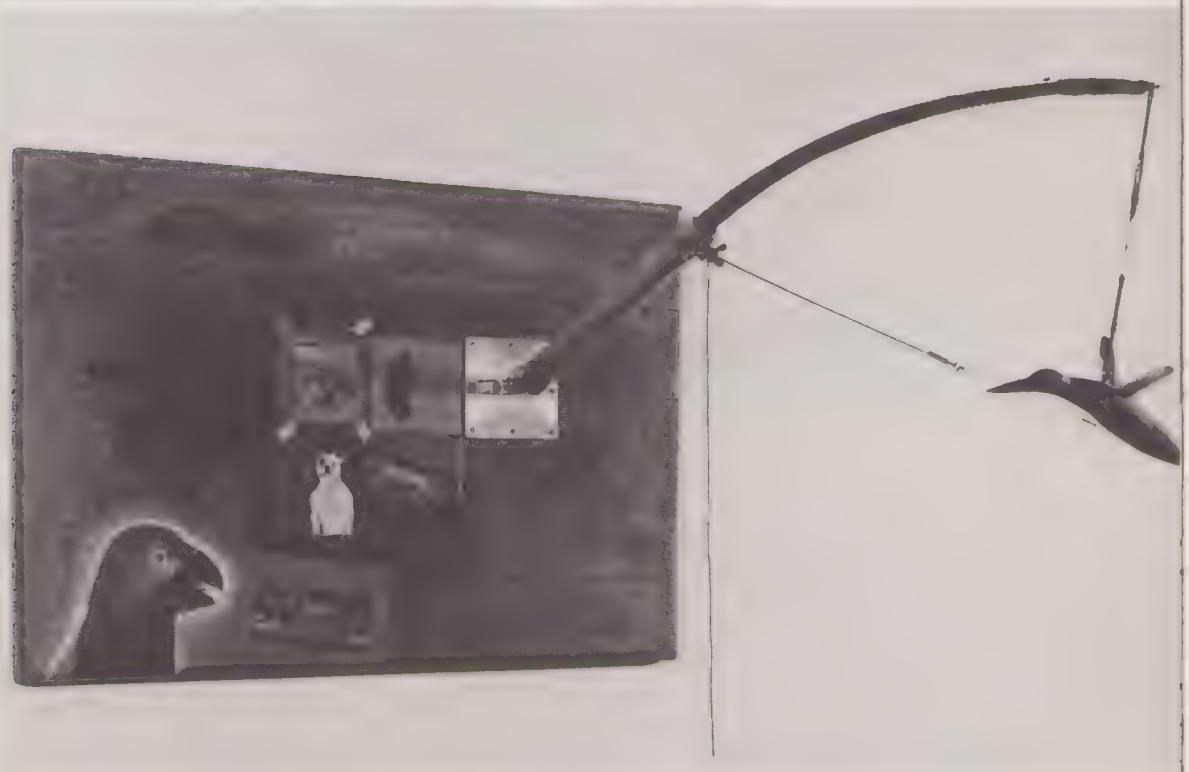
1) "The Nature of Modern Life" 1982 Mixed Media Dimensions: Height: 32 cms Width: 74 cms Depth: 10 cms

2) "Is a foolish dog barks at a flying bird" 1981 Mixed Media Dimensions: Height: 70 cms Width: 70 cms Depth: 100 cms

3) "The Dead Heart of Australia" 1982 Mixed Media Dimensions: Height: 210 cms Width: 100 cms Depth: 100 cms



"THE NATURE OF MODERN LIFE"
982/Photographer: Peter COLE



IS A FOOLISH DOG BARKS
AT A FLYING BIRD"
1981/Photographer: Peter COLE

THE DEAD HEART
OF AUSTRALIA"
1982/Photographer: Peter COLE

ジョン・デイヴィス
John DAVIS

●略歴

1936年，バララット生まれ．
形成期のほとんどをヴィクトリア州マリー地方の奥深い田舎町ですごしてのち，1963—66年，ロイヤル・メルボルン・インスティテュート・オブ・テクノロジーに学ぶ．
1978年，ニュー・デリーでの第4回インド・トリエンナーレにケイス・ルービイとともにオーストラリア代表として参加．さらに1978年，ロバート・オウエン，ケン・アンズワースとともにヴェニス・ビエンナーレに出品．
ヨーロッパ，アメリカ，メキシコを広く旅行．1982年には東京の伊奈ギャラリーでの個展のため常滑で制作．
メルボルンに住み，現在ヴィクトリアン・カレッジ・オブ・ジ・アーツの研究科コーディネイター．

● One Person Exhibitions

1969 — Strines Gallery, Melbourne, Victoria
1971 — Watters Gallery, Sydney, NSW
1972 — Gallery One Eleven, Brisbane, Queensland
1974 — Pinacotheca Gallery, Melbourne, Victoria
1975 — Monash University, Melbourne, Victoria
1975 — CAS Gallery, Adelaide, South Australia
1977 — Watters Gallery, Sydney, NSW
1978 — National Gallery of Victoria, Melbourne, Victoria
Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
1979 — Art Projects, Melbourne, Victoria
Watters Gallery, Sydney, NSW
1980 — Institute of Modern Art, Brisbane, Queensland
Wollongong City Gallery, Wollongong, NSW
Q Space Annex, Brisbane, Queensland
1981 — Art Projects, Melbourne, Victoria
Watters Gallery, Sydney, NSW
1982 — Ina Gallery, Tokyo, Japan
Ryo Gallery, Kyoto, Japan
Studio Show, Tokoname, Japan

● Selected Group Exhibitions

1961 — Mildura Sculpture Triennial, Mildura, Victoria
1966 — Alcorso-Sekers Sculpture Competition, Sydney, NSW Sculpture Centre, Canberra, ACT
1967 — Mildura Sculpture Triennial, Mildura, Victoria
1968 — Alcorso-Sekers Sculpture Competition, Melbourne, Victoria
1970 — Mildura Sculpture Triennial, Mildura, Victoria
Shepparton City Art Gallery, Shepparton, Victoria
Ballarat Fine Art Gallery, Ballarat, Victoria
Comalco Invitation Sculpture Competition, Melbourne, Victoria
1971 — Transfield Invitation, Sydney, NSW
1972 — Geelong City Art Gallery, Geelong, Victoria
1973 — Mildura Sculpture Triennial, Mildura, Victoria
1974 — Latrobe Valley Arts Centre, Morwell, Victoria
Ewing Gallery, Melbourne University, Victoria
1975 — Mildura Sculpture Triennial, Mildura, Victoria
Ewing Gallery, Melbourne University, Victoria
National Gallery of Victoria, Melbourne, Victoria
1976 — Experimental Art Foundation, Adelaide, South Australia
Biennale of Sydney, Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
Sculpture Conference in New Orleans, Louisianna, USA (Photographs)
'Coventry Collection', University of New England, NSW
1978 — Fourth Indian Triennial, new Delhi, India
Mildura Sculpture Triennial, Mildura, Victoria
Venice Biennale, Venice, Italy
'Act One', Australian National University, Canberra, ACT
1981 — 'Landscape Art, Two-Way Reaction', Australian National Gallery at the Australian National University, Canberra, ACT
'First Australian Sculpture Triennial', Latrobe University, Melbourne, Victoria
'Perspecta '81', Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
'Relics and Rituals', National Gallery of Victoria, Melbourne, Victoria
'Land Marks', Victorian College of the Arts Gallery, Melbourne, Victoria
'Patrick White's Choice', Art Gallery of New South Wales, Sydney, NSW
1983 — 'Biannual Survey of Contemporary Australian Art No. 1'
Installation, Art Gallery of Western Australia, Perth, WA

● Selected Bibliography

1978 — 'Quadrant' October 1978, The Venice Biennale, by Elwyn Lynn
Australian Catalogue, Venice Biennale, by Elwyn Lynn & Norbert Loeffler
Official Catalogue, Venice Biennale, 1978 by Daniel Thomas & Norbert Loeffler
Catalogue 'Two Australian Artists at the Fourth Indian Triennial' 1978, by Norbert Loeffler
'The Development of Australian Sculpture 1788-1975', Thames & Hudson 1978, by Graeme Sturgeon
'Art International' October 1978, The Venice Biennale, by Henry Martin
'Art International' Vol XXII/5-6, 1978, by Elwyn Lynn
1979 — 'Ikebana Ryusei' No 227, 1979, "Unvisualized Aspects of Sculpture" by Kyosuke Nakahara
'Actual Art', Skira Annual '79, "Model of History", Skira
1980 — 'Australian Sculptors', Nelson, Melbourne, by Ken Scarlett
'Actual Art., Skira Annual, Special Issue 1970—1980, Skira
1981 — Art in America' January 1981, "Mildura Rides Again" by Graeme Sturgeon
'Artlink' May 1981, "Common Culture: Connunity Sculpture" by Rosemary Brooks
'IN' No 9, December 1981, "Exchange of Contemporary Work"
1982 — 'Ikebana Sogetsu' No 145, Decomber 1982
'Art & Australia', Summer '82, "John Davis at Watters" by Ken Scarlett
1983 — 'Ikebana Ryusei' No 273, 1983 by Rod O'Brien
'Ikebana Ohara' No 387, February 1983, "Bush Art" of John Davis

"INCIDENT" 1982 /Location: Art Gallery of Western Australia/Photographer: John DAVIS

● 作家の言葉　Statement by the Artist

このインスタレーションは二つの部分に分かれる.

(1)「いかだ」—— 自然の事物，かよわく，また強靭な成長，朽ちたフォルムや傷のある表面，歴史．願わくば，そういったさまざまな記憶をよびおこさせたい作品．オブジェそのものは最近組みたてられたものの，それらにつながる連想や表面においては古い．この作品はひとつの新しい経験であるが，アセンブリッジのなかでの一般的，個別的構成や混合を通じて，私の過去あるいは歴史を反映する．

(2)「エクスチェンジ・ワーク」—— いくつかの小品が，他の芸術，サーヴィス，あるいは加工品と交換に供される．売り物ではなく，それぞれの小品を手にした人たちが，交換手順の一環として反対供与するものの"価値"を独自に判断するべきである．　1983年２月

The installation is in two parts:

1) "Raft" — A work which hopefully evokes memories of things in nature, of fragile and tough growth, of decayed form and scarred surface, of history. The objects, though recently contructed, are aged in their associations and their surfaces. The work is a new experience, but reflects my past or history through general and specific constructions and amalgamations within the assemblage.
2) "Exchange Works" — A number of small pieces offered in exchange for other art, services, or artifacts. They are not for sale, and each recipient should make an independent appraisal of the 'value' of their return offering as part of the exchange procedure.　February 1983

● 出品作　Work to be shown at Continuum '83

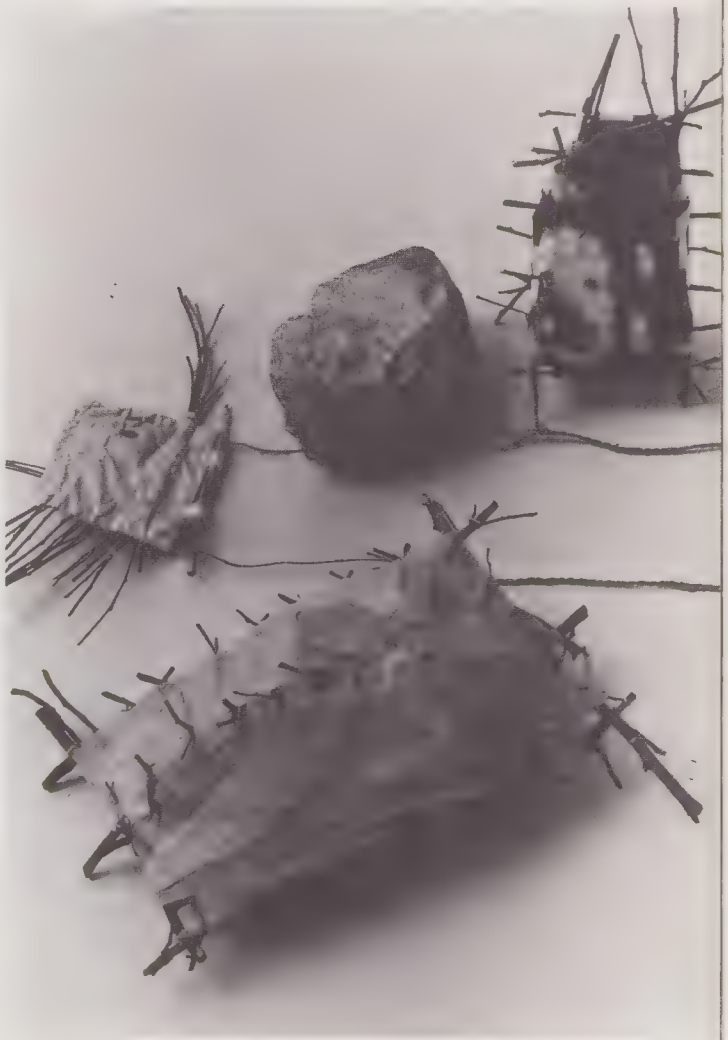
「エクスチェンジ・ワーク」. 1983

小枝，紙，キャンヴァス，ひも，染料，タール，大きさはさまざま.

「いかだ」 1983　素材等は上に同じ.

'Exchange Works' 1983 Media:/Twigs, paper, canvas string, pigment, tar Dimensions: Variable

'Raft' 1983



"FOUR EXCHANGE WORKS" 1982-3 (For Continuum '83)　Photographer: JOHN DAVIS

リンダル・ジョーンズ
Lyndal JONES

●略歴

1949年，シドニー生まれ．
モナーシュ大学で芸術を学ぶ（教育学士）．
1974—77年，イギリスに住みパフォーマンス活動．1980，81，82年ニューヨークを訪れる．現在メルボルンに在住しヴィクトリアン・カレッジ・オブ・ジ・アートの演劇科でからだの動きを教えている．
1976年，オーストラリア・カウンシルの，ザ・シアター・ボード（ボード）から旅行助成金をうける．1979年および80年にも同局から特別プロジェクト奨励金を取得．1983年には，ヴィジュアル・アーツ・ボード・オブ・ジ・オーストラリア・カウンシルのキッフィー・ルボ記念給費研究員となる．

●Selected One Person Exhibitions

1977 — Performance at La Mama Theatre, Melbourne. 'At Home Coming & Going'
1978 — Performance at La Mama Theatre, Melbourne. 'At Home At Home'
1979 — Performance at La Mama Theatre, Melbourne. 'At Home On the Road Agian' (Also in New York, 1980)
Performance at George Paton Gallery, Melb. 'At Home Ladies A Plate'
1980 — Performance at George Paton Gallery, Melb. 'At Home Domestic Bliss'
1981 — Performance at George Paton Gallery, Melb. 'Prediction Pieces Nos 1-4' (Performed with Mary Sitarenos)

●Selected Group Exhibitions

1978 — Performance at Sydney Town Hall for Sydney Festival. 'Fair Weather' (Made and performed with Nanette Hassall)
1979 — Performance at Sydney Town Hall for Sydney Biennale. 'Fair Weather' (Made and performed with Nanette Hassall)
1980 — Performance in Canberra for ACT 2. 'At Home On the Road Again'
1981 — Site-specific video/performance for 1st Australian Sculpture Triennial at La Trobe University, Melbourne. (Performed with Lyndal Chambers) 'Short Travel'
1982 — Performance at Cell Block Theatre for Sydney Biennale (Performed with Lindy Davies) 'Prediction Piece No. 4' (3 Versions)
Installation at George Paton Gallery, Melbourne University, for exhibition "Art in the Age of Mechanical Reproduction" 'Prediction Piece No 9'
Performance at Canberra School of Art for ACT 3. (Performed with Mary Sitarenos) 'Prediction Pieces Nos 1-4'

●Selected Bibliography

1978 — 'The Age', Melbourne, 14/9/78. 'Changes for the Better' by Mary Eagle
1979 — 'Sydney Morning Herald', Sydney 22/5/79. 'Shrill rites and quiet reflection' by Mary Eagle
1980 — 'LIP Magazine', Melbourne, 1980. 'At Home — A series of solo performances by Lyndal Jones' by Suzanne Spunner
'LIVE' — Performance Art No 4, New York, 1980. 'Lyndal Jones — On the Road Again' by Daryl Chin
1981 — 'Art Network', Sydney, 1981. 'The strategy of presence in two works at the Triennial' by Paul Taylor
1981 — 'LIP Magazine', Melbourne, 1981. 'Feminism, Performance and Women at Work' by Lyndal Jones
1982 — 'Art & Australia', Vol 19 No 4, Sydney, Winter 1982. 'The Melbourne Scene' by Suzanne Davies
'Art & Text', No 6, Melbourne, Winter 1982. 'Scenes' by Adrian Martin
'ACT 3' (Catalogue), Canberra, October 1982. 'At Home' by V.M.

●作家の言葉　Statement by the Artist

「プレディクション・ピーシズ」（最終的には10作となる）は予言行為……それによって心のなかでわれわれの将来を，したがってまた計画能力，介在能力をとりしきるプロセスの検証に焦点をあてる．それらは，われわれが変化を組織づけ，生みだすことができる基盤の検証である．
「プレディクション・ピースNo 5」（ヴァージョン1および2）は，加えてまた，文化的表現のモードの検証にも焦点をあてる．この作品は〈CONTINUUM〉中にまず日本で行なわれるパフォーマンスとしてつくられた．この作品のその後の上演は，日本で過ごした時間から得られた文化的表現のモードにおける変化を含み，変化に焦点が置かれるはずである．

The 'Prediction Pieces' (and there will eventually be 10) focus on an examination of the act(s) of prediction...the processes through which we arrange our future(s) within our minds and, hence, our ability to plan, to intervene. They are an examination of the foundations upon which we can organise and create change.
Prediction Piece No 5 (Versions 1 and 2) focuses, in addition, on an examination of modes of cultural representation. This work has been made for performance initially in Japan during Continuum. Subsequent showings fo the work are expected to contain and focus on changes in modes of cultural representation gained from time spent in Japan.

●出品作　Work to be shown in Continuum '83

「プレディクション・ピース No. 5」（ヴァージョン1および2）
1983（「CONTINUUM '83」のために）　パフォーマンスとヴィデオ

'Prediction Piece No 5 (Versions 1 and 2)'
Made 1983 (for Continuum '83) Performance and Video

watch this space

"PREPARED TREE SUSPENSION" 1982/Location: THE FOOTHIL
BLACK MOUNTAIN, CANBERRA/Photographer: Norman AINSWO

ステラーク
STELARC

●略歴

1946年，キプロスのリマソール生まれ．1948年，オーストラリアに移住
メルボルン・ティーチャーズ・カレッジ，メルボルン大学などで美術を学ぶ．アメリカ，メキシコ，西ドイツを旅行．現在，横浜のインターナショナル・スクール美術教師．

• Awards, Prizes, Grants
1972 — Myer Foundation, Australia
1974 — U.N.A.M. Difusion Cultrual, Mexico
1975 — Arts Victoria '75, Australia
1976 — Visual Arts Board, Australia
1981 — Myer Foundation, Australia
1982 — Visual Arts Board, Australia

• Representation in Public Collections
Staditschen Galerie in Lenbachhaus, Munich
College of Advanced Education, Melbourne
Art Gallery of South Australia, Adelaide
National Gallery of Australia, Canberra

• Selected Group Shows, Exhibitions and Events since 1976
1976 — "Event for Stretched Skin", Maki Gallery, Tokyo
"Sydney Biennale", Art Gallery of NSW, Sydney
"Event for Penetration/Extrapolation", U.N.A.M., Mexico City
1977 — "Recent Australian Art", Pender Str., Gallery, Vancouver
"Tokyo/Bay Area Exchange", Langton Str., Gallery, San Francisco
"Event for Stretched Skin No.4", Art Academy, Munich
1978 — "Lateral Suspension", Tamura Gallery, Tokyo
"International Video Encounter", Image and Sound Museum, São Paulo
"Spin Suspension", Zojoji Temple, Tokyo
1979 — "24 Japanese Artists", Kyoto Municipal Museum, Kyoto
"Link Exhibition", Art Gallery of South Australia, Adelaide
"Amplified Tension", Tenjo Sajiki, Tokyo
1980 — "Contemporary Japanese Art", Post Remont, Warsaw
"Rock Suspension", Tamura Gallery, Tokyo
"Shaft Suspension", 112 Hardware Street, Melbourne
1981 — "Seaside Suspension", Jogashima, Miura
"Obsesions Y Recurrencias", Foro de Arte Contemporaneo, Mexico City
"Deca-Dance", Komai Gallery, Tokyo
1982 — "Obsolete Body: Suspension 1976—81", Maki and Tamura Galleries, Tokyo
"Amplified Hands", Hosei University, Tokyo
"Prepared Tree Suspension 'Act III '", Foothills fo Black Mountain

• Selected Biliography
1976 — 'Art and Australia', July 1976, "Stelarc" by Kiffy Carter
'Stelarc', Ganesh Publishing, Adelaide, 1976, by Mark Stow-Smith and Stephen Measday (Ed.)
1978 — 'Flash Art', Feb.—Apr. 1978, Milan
'The Development of Australian Sculpture 1788—1975', Thames and Hudson, London, by Graeme Sturgeon
1980 — 'Australian Sculptors', Nelson, Melbourne, by Ken Scarlett
1981 — 'Australian Perspecta 1981' (Catalogue), Sydney, by Bernice Murphy
1982 — 'High Performance', Winter '81—'82, Astro Artz, Los Angeles, "Performance and the Masochist Tradition" by Rachel Rosenthal

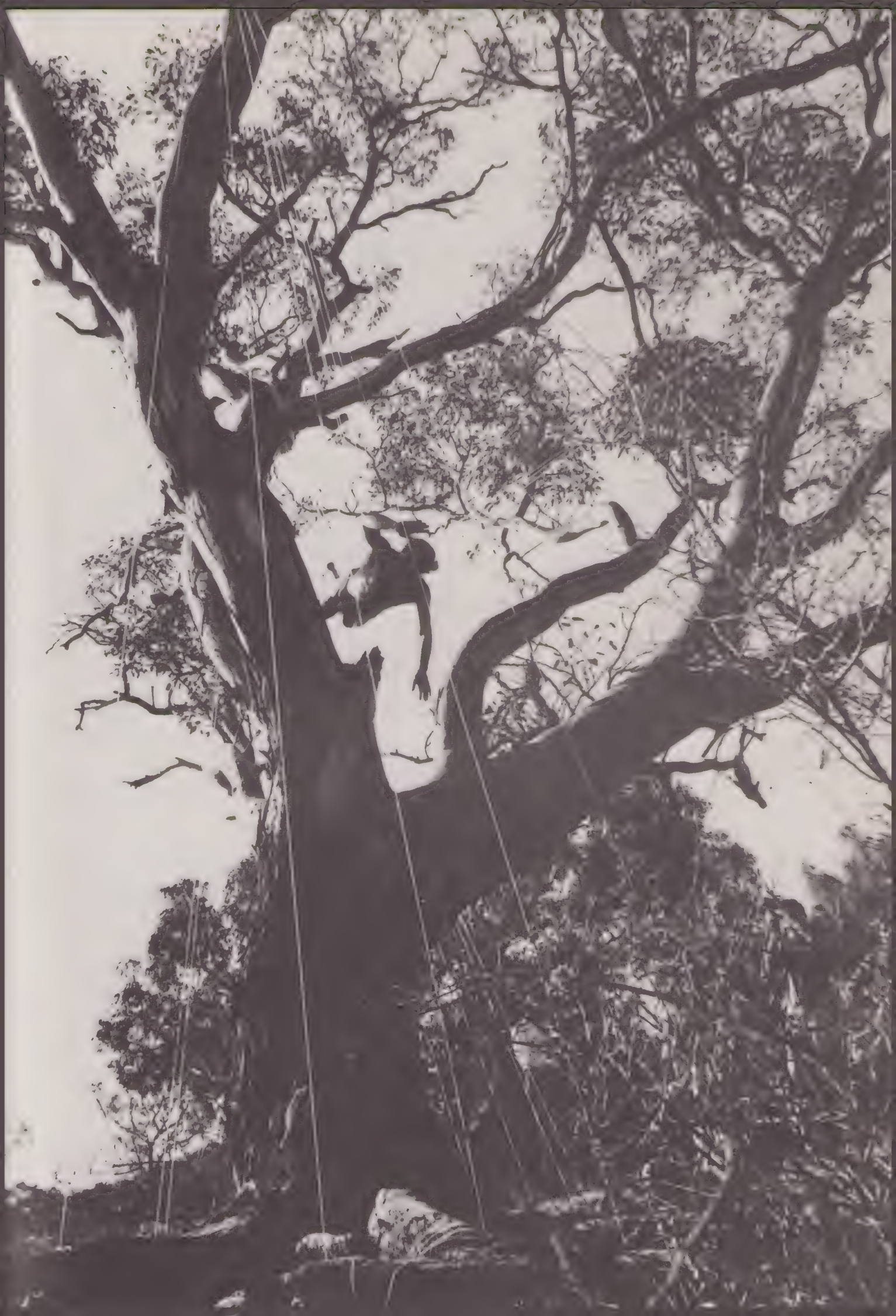
●作家の言葉 Statement by artist relating to work

かつてなかったものと
けっして成ることを望みえないものとのあいだで引きのばされ，
重力の，内に引きこむ力と
情報の，外に突きだす力とのあいだで宙づりの
肉体は，不安にうちふるえながら木に帰る，その初原の姿を確かめ，その老残の姿を拡大して
最後の軌道が敷かれ，優雅な出口はうけあいのうえ，
発端が再演され，終末が宣じられる
風は空気力学によって引きのばされた皮膚をわたり，
からだは惑星脱出の速度を得て，
脳髄はその発生的幽閉状態からはじけ出る，
重力と幻想とのあいだをさまよう，本能のままに

Stretched between what it never was and what it can never hope to become; Suspended between the inward pull of gravity and the outward thrust of information, the body returns to the tree, anxious and vulnerable, affirming its primal origins, amplifying its obsolescence. Terminal trajectory is plotted, an elegant exit is assured. The beginning is re-enacted, the end is proclaimed. The breeze is blowing over aerodynamic stretched skin, the body is attaining planetary escape velocity, the brain is bursting from its genetic confinement; Hovering between gravity and fantasy, intuitively.

●出品作 Work to be shown in Continuum '83

「ボディ・ウィール・サスペンション」
からだとロールド・スティール・プレートとを使ったイヴェント
"Body Wheel Suspension"
Media: Event with Body and Rolled Steel Plate



VIDEO
ヴィデオ

オーストラリアのヴィデオ・アートとオーストラリアのアイデンティティ

ピーター・カラス

ヴィデオは，こんにちのあらゆる芸術形式のうちでも，いちばん“オーストラリア的”ではないように思われる．

オーストラリア特有のテーマを追い求め，競い合って世界的な評価をきずきあげたオーストラリアの映画やテレビ産業とは違う．また，しばしば国際的な様式を自由にとりいれて，そこにオーストラリア的な内容をもりこむ，たとえば絵画のような，もっと制度化された芸術メディアとも異なる．オーストラリアのヴィデオ・アートは，たいていパロディーをねらい，オーストラリアに特有のテーマを分析してみるようなことはめったになかった．

印象主義の時代以来，オーストラリアのイメージ・メーカーたちがとりあげてきたテーマといえば，まず第一に風景であり，風土であり，それらのなかをぎこちなく徘徊する異邦人たちだった．オーストラリアの歴史的な人物や事件の描写は，オーストラリアの短い“ヨーロッパ”史を規定し，同時にそれを超えていくような神話を創出し，原型を発見しようとする試みを中心に展開する場合が多かった．

ヴィデオ・アートはもちろん，ひとつの租借地のなかで異邦人としてあったオーストラリア人が，もはや自分たちのぎこちなさに甘えてはいられないと思うようになってからはじまった．ヴェトナム戦争のあの時期，ナショナリズムは退潮し，オーストラリア人は経済的にも芸術的にも，未知の，はかり知れない力に満ちたものとしての風景以上に知られていないのは，じつはオーストラリアの社会そのものではないかという意識へ変わりつつあった．ヴィデオは，70年代半ばに，短期間行なわれた社会的実験の一部で，当時オーストラリアでははじめての，政府後援によるコミュニティー・アクセス・センター制作のテープは，住宅事情，刑務所改良，ホモセクシュアルの権利といった社会問題の，ほとんどがドキュメントであり，あるいはまたそれらとのとりくみを示すものだった．

オーストラリアのヴィデオ・アートは，その独自の方向を，このきわめて政治化した風土とは相いれないところに見いだす．すなわちそれは，形式のうえからいえば実験的であり，またしばしば，私的であり非政治的なものだった．当時のヴィデオ・アートは，アーティストからもドキュメンタリーのテープ作家からも，その可能性は別なところにあるはずだとされ，このメディアをこんなふうに使うのは，甘っちょろく望ましくないと考えられていた．

しかし，別のところでは事情が違っていた．カナダでは，アートと社会批評との容易な総合がはかられていたし，アメリカにおいても，私的な発想による，しばしば“無内容”なヴィデオ・アートが，文化的にも芸術的にも超越したメディアとして歓迎されていた．

ヴィデオ・アートは，まさにこの最後の点で，その言語を“国際化”させるために，他のどんなメディアよりも強い圧力を経験する．つまりそれによって，何とか摩訶不思議にも翻訳の問題を解消できるのではないか，何とか異文化間の混乱の謎を克服できるのではないか，とされたのだ．ヴィデオ・アートを国際化させようとする圧力は，いまなおナム・ジュン・パイクや

マーシャル・マクルーハンら，ヴィデオ・アートの初期の預言者たちのしぶとい効能のせいにすることができる．彼らは60年代に，ひとつの文化的にニュートラルな視聴“感覚中枢”につながれた“グローバル・ヴィレッジ”の発展可能性を語っていたのである．批評家兼アーティストのダグラス・デイヴィスのような，マクルーハンの主だった誹謗者でさえ，テレヴィジョンを超越的なメディアとして，他のあらゆる芸術形式に対する挑戦だとして迎えいれたことだった．

この展覧会に出品されるヴィデオ・アーティストのすべては，何らかの方法で自分たちの作品を，テレヴィジョンの言語がいま現在それらによって組み立てられているモードに参照させる．手に入れたテクノロジーに夢中になっていた時代はすぎ，かわって，このメディアは，それを生みだす文化のコンテクストのなかで検討されるようになっている．

この分析の趣旨は，ヴィデオが感覚的な悦楽に手放しでみちびいてくれる，文化的にニュートラルなメディアではないという信念にもとづいているように思われる．ヴィデオ・アートを見る人は，必然的にそこに，テレヴィジョンを見る多くの時間から得た一定の予想をもちこむ．タタミの部屋というコンテクストで見られるテレヴィジョン・セットは，“リヴィング・ルーム”という，より固定的な場で見られるセットと違ったふうにとらえられるはずだとする見解があるが，おそらくそこには，何ほどかの真実があろう．私たちが外の世界からイメージをうけとる家庭というコンテクストは，そういうイメージの解釈の仕方と少なからず関係するという意味においてだ．

テレヴィジョンは，それが生みだされる世界や社会のものの見方を支持するように仕組まれている．テレヴィジョンによって送りこまれるイメージは，ときに私たちを当惑させたり挑発したりするけれど，テレヴィジョンの音声，すなわちオーディオの要素は，ほとんどつねに，そのオーディオの発生源たる文化の道徳的・倫理的信念に立脚している――たとえそのイメージのほうが，社会の倫理慣行の違う方向から出てきたものだとしても．

テレヴィジョンの視聴覚言語の構造を解体することによって，そしてまた認知されたイメージや，これらのテープに明瞭に見てとれる制作パターンの文脈を置きかえることによって，ヴィデオ・アートは，このメディウムに関する私たちの倫理的・美的予測に挑戦することをめざす．見る人は，見ているものとの関係において，自分の私的な状況を考えるだけでいいのだ．一般にここには，見ているイメージをどう解釈すべきかを教えてくれる音声はない．

そこで，この展覧会の出品作のいくつか，たとえばゲイリー・ウィリスとエヴァ・シュラム，[illegible]らの作品の場合，非構造化されているのはテレヴィジョンの神話そのものであり，その力の脅威である．これに対して，ジル・スコットの作品やジュアン・デイヴィラとマーティン・マンズによる《ネッド・ケリー》において，この“強力な”メディアを通じて挑戦されているのは，オーストラリア人が自分たちの風景と自分自身に対して抱いている神話である．この意味で，オーストラリアのヴィデオ・アートは，いま，新しい視点をもって，オーストラリアのイメージづくりの歴史に明らかなテーマのいくつかに回帰しているように思われるのである．

AUSTRALIAN VIDEO ART & AUSTRALIAN IDENTITY — A Personal View

by Peter CALLAS

Video appears to be the least "Australian" of all contemporary art forms.

Unlike the Australian film and television industry which has built an international reputation on the exploration and emulation of peculiarly Australian themes and unlike more conventionally accepted art mediums such as painting, which has often borrowed freely from international styles to overlay them with Australian content, Australian video art has sought mostly to parody and rarely to analyse themes which are specific to Australia.

From the Impressionist period on the predominant themes to which Australian image makers have addressed themselves have been the landscape, the climate, and the strangers who move awkardly within them. The depiction of Australian historical figures and events have often revolved around an attempt to create myths and discover archetypes which would somehow both define and transcend Australia's brief "European" history.

Video art began of course after Australians had stopped being fascinated with their awkardness as strangers within a borrowed land. That time during the Vietnam years nationalism was at a low ebb and Australians were feeling a shift, both economically and artistically, from the landscape as unknown and full of fathomless potential to a sense that it was the Australian society itself which was the real unknown. Video became part of a brief period of social experimentation in the mid 70s and the tapes which originated in Australia at that time from a series of government-sponsored community video access centres were mostly documents of, or confrontations with, social problems such as housing issues, prison reform, and homosexual rights.

Video art in Australia found its original bearings in contradistinction to this highly politicised climate: it was experimental in terms of form and it was often personal and apolitical. Video "art" at that time was viewed by artists and documentary tapemakers alike as an indulgent and unwelcome aspect of a medium whose potential, it seemed, lay elsewhere.

Yet that wasn't what was happening elsewhere. In Canada an easy synthesis was achieved in video between art and social commentary and in the United States personally inspired and often "contentless" video art was being hailed as a culturally and artistically transcendent medium.

Video art has, on this last count, experienced more than any other medium a pressure to "internationalise" its language so that it might somehow be miraculously unrelient on the problems of translation and somehow overcome the enigmas of cross-cultural confusion. This pressure to internationalise video art can still be attributed to the longlasting effect of the early prophets of video art such as Nam June Paik and Marshall McLuhan who spoke in the 60s of the potential development of a "Global Village" tubed into a culturally neutral audio-visual "sensorium". Even McLuhan's major detractors, such as the critic and artist Douglas Davis, hailed television as a transcendent medium, as a challenge to all other art forms.

All of the video artists in this exhibition reference their work in some way to the modes by which the language of television is currently structured. Infatuation with the technology at hand has been replaced by examination of the medium within the context of the culture within which it is produced.

The intent of this analysis seems to be based on a belief that video is not a culturally neutral medium lending itself freely to sensory delights. Inevitably any audience brings to the viewing of video art a certain set of expectations based on many hours of viewing television. Perhaps there is some truth in the idea that a television set viewed in the context of a tatami room is seen in a significantly different way to a set which is viewed in the more fixed situation of a western "living room" in the sense that the domestic context in which we receive images from the world outside has more than a little to do with how we interpret those images.

Television is so structured as to support the view of the world of the society in which it is produced. Although the images supplied to us by television can sometimes be disturbing or provocative, the voice of television — the audio element — is almost always grounded on the moral and ethical beliefs of the culture from which the audio eminates — even if the images originate from a different set of social ethics in practice.

By destructuring the audio visual language of television and by recontextualising recognised images, a pattern of working evident amongst these tapes, video art aims at challenging our ethical and aesthetic expectations about the medium, leaving the viewer to contemplate his or her own personal situation in relationship to what is being seen. There is generally no voice here telling us how to interpret the images we are seeing.

So in some of the work of the artists represented here, such as that of Gary Wilis & Eva Schramm and →↑→, it is the myth of television itself and the threat of its power which is being destructured, whereas in the work of Jill Scott and the "Ned Kelly" tape by Juan Davila and Martin Munz it is the myths that Australians hold about their landscape and themselves which are being challenged through a "powerful" medium. In this sense Australian video art seems at this point to be returning to some of the themes evident in the history of Australian image making with a fresh sight.

エヴァ・シュラムとゲイリー・C．ウィリス
Eva SCHRAMM & Gary C. WILLIS

●エヴァ・シュラム略歴

1956年，ドイツのキール生まれ．
1968年，はじめてオーストラリアに来る．1976-78年，ロイヤル・メルボルン・インスティテュート・オブ・テクノロジーで彫刻を学ぶ．1980年，同じくロイヤル・メルボルン・インスティテュート・オブ・テクノロジーで彫刻を学ぶ．1982年，メルボルン・ステート・カレッジおよびフィリップ・インスティテュートで教える．第1回ステューデント・ヴィデオ・アンド・フィルム・フェスティヴァルを組織．オーストラリアン・フィルム・インスティテュートのためにワン・シーズンにわたってヴィデオの上映企画．現在シドニーに在住．

●ゲイリー・C．ウィリス略歴

1949年，オーストラリア東部のコフス・ハーバー生まれ．
1970-72年，プレストン・インスティテュート・オブ・テクノロジーで美術を学ぶ．1975年，メルボルン・ステート・カレッジに学ぶ(美術教育)．日本へ旅行．1979年，アメリカへ旅行．1980-81年，プレストン・インスティテュート・オブ・テクノロジーに学ぶ(大学院美術研究科)．1982年，メルボルン・ステート・カレッジおよびプレストン・インスティテュートでヴィデオを教える．現在シドニーに在住．

エヴァ・シュラムとゲイリー・C．ウィリスはそれぞれ個別に発表しながらも，ときどきヴィデオ・プロジェクトで共同制作している．

●Selected Exhibitions

1980 — CTC-TV Channel 7, Canberra, ACT-2 Performance Festival
GTV-TV Channel 9, Adelaide, "Focus" Adelaide Festival
1981 — Reconnaissance, Melbourne, "Diagrams for Clones"
City Square, Video Matrix, Melbourne, "Video Plus 3", Moomba Festival
La Trobe University, Melbourne, First Australian Sculputre Triennial
1982 — Allerbamer Halle, Munich, Germany, Intenational Video Exhibition
State Film centre, Melbourne, "Nu-View Review"
State Library of South Australia, Adelaide, "VU DU NU"
Art Gallery of New South Wales, Sydney, 4th Sydney Biennale

●Bibliography

1979 — "Access Video", Melbourne, Vol. 6, No.1 "Is this what you call Love", by Gary Willis
1980 — "Art Network", Sydney, Vol. 1, "Is this what you call Love", by Gary Willis
"Adelaide Advertiser", Adelaide, February "Video Art is Arrived"
"Canberra Times", Canberra, "Video Art, Part of Festival, chance for people to judge"
1981 — "Cantrill's Filmnotes", Melbourne, Nos. 35, 36, April, "Video in a Public Space", C. & A. Cantrill
"Cantrill's Filmnotes", Melbourne, November/December, "Central Journals" by Gary Willis

●作家の言葉（原文のみ）Statement by the Artist

No alternative now to go and keep on going, no side tracks, no come back, no distractions, no second chance, but on, to what? The future? No future, we know, a one way ticket to now and the next, we do it and on, the way we like it as best we can, this is what I like, this is what I am like this who I am, we see it, what we want, avoid what we don't, somewhere here between too much and too little is the only way out, no dead end can't be from here I create the next and, and never again, like it was before, no fear of future, but go, that's how we are, daring to be it, now you see, what it's like, how big, how small, your size, or no, relevant or otherwise, this is it, going and doing it, crazy or otherwise, but no coming back till it's done, and when it is, you never come back, but on, following blindly No, Yes, Yes, No, Yes, a primitive instinct to come to terms, with these modern times, to consume, to create, participate to emulate, to become it, this digital age, to see the limits, no incorrect information, no not compute, but welcome to the system, playing out your part, forging your link, and that's what it's like new art forms, old compulsions, new language, old themes, we see the aggregate, the overall picture, again and again, know that it's me, and we choose again, in a moment of blindness, of dark escape and it's there again and again and again, and no come back, and you're gone.
Extract from 'Strategies for Goodbye', 1981, by Gary Willis.

●出品作 Work to be Shown at Continuum '83

1．"TE VE VU DU"（コマーシャル） 1981
3/4"U マチック・カラー・ヴィデオ・テープ 1分17秒
この作品はクリスティン・メアリングとの協同でシュラムとウィリスが制作．

TE VE VU DU (Commercial) 1981/Photographer: Trante EGGer

2．"… and the leopard looked like ME"（『……そしてレオパードは私とそっくりだった』） 1979-81
3/4″U マチック・カラー・ヴィディオ・テープ／30分
この作品はリチャード・ボーレズとの協同でウィリスが制作.

1. "TE VE VU DU (Commercial)" 1981
3/4" U-Matic colour video tape
1m 17s
This work was made by Schramm and Willis in conjunction with Christine Mearing.
2. "...and the leopard looked like ME" 1979—81
3/4" U-Matic colour video tape
30 minutes
This work was made by Willis in conjunction with Richard Boulez

マーティン・マンズとジュアン・デイヴィラ
Martin MUNZ & Juan DAVILA

●マーティン・マンズ 略歴

1946年，メルボルン生まれ.

1965-69年，メルボルン大学に学ぶ(法律学士). 1971-77年，弁護士として働く. アジア，ヨーロッパ，北米を旅行. 1978-80年，プラーラン・カレッジに学ぶ(美術・デザインの学位). 現在はダーウィン・コミュニティ・カレッジで写真を教える.

• Prizes/Awards
1978 — Kodak Prize
1980 — St. Kilda Acquisitive Art Prize
1981 — St. Kilda Acquisitive Art Prize
1982 — Artist-in-Residence, Darwin Community College

• One Person Exhibitions
1980 — "Ten Urban Views", Pan Pacific Studios, St. Kilda, Melbourne, Victoria
"Infra-Red and Other Photographs", Owen Dixon Chambers, Melbourne
1981 — Tolarno Galleries, Melbourne
Macquarie Galleries, Sydney
1982 — "Developed Image", Adelaide

• Group Exhibitions
1978 — Prahran Community Show, Melbourne, Victoria
Royal Melbourne Hospital Show, Kodak Galleries
1979 — "100 Artists Present", Pram Factory, Melbourne
1980 — St. Kilda Festival Show, Melbourne, Victoria
Art Workers Union Show
1981 — St. Kilda Festival Show, Melbourne, Victoria
Art Workers Union Show
May Day Art Show
Inaugural Group Show, Australian Centre for Photography, Sydney, NSW
1982 — Art Workers Union Show
"Australia at Work", Touring Exhibition
"Te Ve Tabu", Metro Video, Sydney
"Male", James Harvey Gallery, Sydney
"Art in the Age of Mechanical Reproduction", George Paton Gallery, Melbourne
"Sexual Imagery in Art", Tasmanian School of Art
Nelly Richard, Carols Leppe, Juan Davila & Martin Munz, Video Performance Chilean French Institute of Culture, Santiago, Chile
1983 — Polaroid Images, Gallery 18, Melbourne, Victoria
Fringe Network, Video Program, Melbourne, Victoria
"Fable of Australian Painting", with Juan Davila, Tolarno Galleries, Melbourne

Represented
St. Kilda Municipal Collection
National Gallery of Australia, Canberra
Biblioteque Nationale, Paris

●ジュアン・デイヴィラ 略歴

1946年，チリのサンチャゴ生まれ. 1974年にオーストラリアに来た. メルボルン在住.

1964-69年，チリ大学法律学部に学ぶ. 1970-72年，チリ大学美術学部に学ぶ.

• Selected Individual Exhibitions
1974 — Latinamerican Artistic Coordination, CAL Gallery, Santiago
1975 — Matta Gallery, Santiago
1977 — Tolarno Galleries, Melbourne
1979 — Latinamerican Artistic Coordination, CAL Gallery, Santiago
1981 — Tolarno Galleries, Melbourne
"Hot Art", Video-performance, Melbourne City Square
1982 — Roslyn Oxley Gallery, Sydney, Australia
1983 — "Fable of Australian Painting", Tolarno Galleries, Mmelbourne

• Selected Group Exhibitions
1981 — "Spectres of Our Time", Art Gallery of South Australia, Adelaide
1982 — "Vision in Disbelief", 4th Biennale of Sydney
Nelly Richard, Carlos Leppe, Juan Davila, Martin Munz, video-performance Chilean-French Institute of Culture, Santiago
"Popism", National Gallery of Victoria, Melbourne
"Art in the Age of Mechanical Reproduction", George Paton Gallery, University of Melbourne
"Sexual Imagery in Art", Tasmanian School of Art, University of Tasmania Hobart
"Artist's Proof, Leppe, Gardenas, Davila", performance, XII Biennale of Paris
"Nu-View", Australian Video, State Film Centre, Melbourne, Victoria
"Open Video Festival", Artspace, Sydney, NSW

• Bibliography — Articles by the Artist
1979 — "The Nude in Contemporary Art", "Cal Magazine", Sanatiago
1980 — "Tod/Etcetera/Ratman", Papers of The Freudian School of Melbourne
— "Spider Woman in Australia", "Art & Text", Summer Issue, Melbourne
1982 — "Love of Chile", "La Separata", Santiago
"Love of Australia", "Art Network", September Issue, Sydney
"Leppe: Southamerican Waiting Room", "La Separata", Santiago
1983 — Interview of Nelly Richard, "Art & Text", Summer Issue, Melbourne
"Photo-Romance", "Virgin Press", February Issue, Melbourne

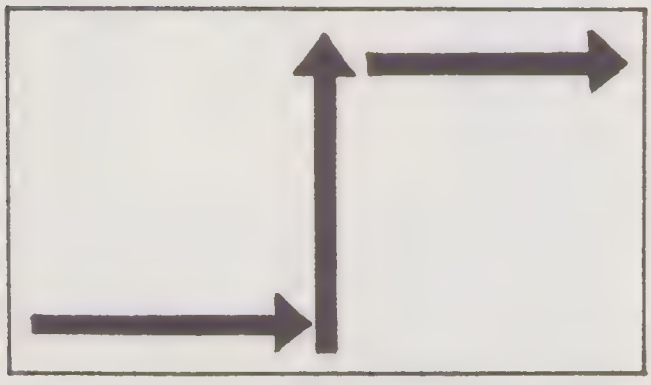
• Catalogues and Publications
1977 — "The Mechanism of Illusion in Davila", by Nelly Richard
1979 — "The Body in/of the Painting of Davila/Fragments", by Nelly Richard
"The Irruption of Desire in the Painting of Davila", "Bravo Magazine", Santiageo
1980 — "Davila: The Offensive Liberlity", by Fernando Balcells, "La Bicicleta" Santiago

1981 — "On Semiotics and Painting: an Analysis of a Representative of the New Generation of Chilean Art after the Coup D'Etat by the Military Junta in Chile", by Rafael del Villar
1982 — "The History of Chilean Painting", by Gaspar Galaz and Milan Ivelic, Santiago
"Popism", by Paul Taylor, National Gallery of Victoria
1983 — "On the use of Certain Words", by Patricio Marchant, "Art & Text", No. 9

●Collections
The Art Gallery of South Australia, Adelaide
Melbourne CAE, Melbourne
The Australian National Gallery, Canberra

●出品作 Work to be Shown at Continuum '83

"Ned Kelly" (『ネッド・ケリー』)
カラー／Uマティック／4分8秒. 1982.
"Ned Kelly" 1982
colour, U-matic, 4m 8s



●略歴
1976年9月，メルボルンで結成.
このグループは，略歴に関するいかなる情報も公表することを望まない.

●Video, Films, Books, Music
1982 — "Asphixiation: 'Aural/Oral Risk' ", Ads. (Videos)
"I-You-We" (Film)
1983 — "Opening" made by (Book)
"Stuff" (Magazine)
"Caprice, 'I-You-We' " (Videos)
"Muzak & Rock & Minimalism", 'No Dance' (Recorded Music)

●Bibliography
For comprehensive bibliography see the produced book "Made by ", to be published in 1983.

●作家の言葉 Statement by the Artist

"Asphixiation : 'Aural / Oral Risk'"(1″ヴィデオ,1982年4月)
1981年12月，"Asphixiation" の名のもとに出された，「"ディスコ"っていったい何だ？」というアルバムからとった歌，「オーラル／オーラル・リスク」のための"ヴィデオ・クリップ". このアルバムは,1980年7月,メルボルンのジョージ・ペイトン・ギャラリーで行なわれた，「気絶——"ディスコ"っていったい何だ？」と名づけられたのショウのためのパフォーマンスのサウンドトラックである.

"Asphixiation: 'Aural/Oral Risk' " (1" Video, April, 1982)
A 'video-clip' for the song "Aural/Oral Risk" taken from the album "What is this thing called 'Disco'?" released in December, 1981, by under the name of "Asphixiation". The album is the soundtrack music from the performances presented at the George Paton Gallery, Melbourne, Australia, in July, 1980, for the Show entitled "Asphixiation: What is this thing called 'Disco'?"

●出品作 Work to be Shown at Continuum '83

"Asphixiation : 'Aural / Oral Risk'" (『アスフィキエイション——オーラル／オーラル・リスク』)

カラー／Uマティツク／3分40秒. 1982.

1. "Asphixiation: 'Aural/Oral Risk' " 1982
   1" video, U-matic, 3m 4s

ジル・スコット
Jill SCOTT

●略歴

1952年, メルボルン生まれ.

シドニーに居住し, ヴィデオ, サウンド, パフォーマンスに従事.

• Selected One Person Exhibitions

1975 — Cockpit Theatre, London, UK
1977 — Women's Building, Los Angeles, USA
Video Free America
1978 — University of California, Davis, California, USA
1979 — The Franklin Furnace, New York, USA
The Institute of Modern Art, Brisbane, Queensland
1980 — Los Angles Institute for Contemporary Art, Los Angeles, USA
80 Langton Street, San Francisco, USA.
1981 — International Cultreel Centrum, Belgium
London Video Arts, London, UK
1982 — International Cultreel Centrum, Belgium

• Selected Group Exhibitions

1971 — George Paton Galleries, Melbourne University, Melbourne, Victoria
1973 — Prahran College of Advanced Education, Melbourne
1977 — Museum of Modern Art, San Francisco, USA
1978 — Tour — "Contemporary Bay Area Art" — through Australia
1979 — Tour — "Contemporary Australian Art, A Survey" — throughout America
1980 — Tour — "A Decade of Women's Performance"
1981 — The San Francisco — Berlin Exchange Show, Berlin, Germany
1982 — Kunstler Bucher, Frankfurt, Germany
Sound Corridor, PSI, New York, USA
The Sydney Biennale, Sydney, NSW
ACT 3, Canberra, ACT
The Museum of Modern Art, New York, USA

•Bibliography

1980 — "Characters of Motion" — Funded by the Visual Arts Board of the Australia Council: document of selected performance work 1975 to 1980.

●作家の言葉 Statement by the Artist

このシリーズ作品は, オーストラリアの風景のエコロジーと, 次の定義とのあいだの関係をさぐる.

"圧縮"——押しつける, 囲みこむ, 絞る.

"パラドックス"——うけとられた見解とは反対の言明. 合理的, あるいは可能なものの先入観と矛盾する感情.

"催眠"——外部の力をはたらかせることによって, 人びとのなかにひき起こされた夢うつつの状態. これをひき起こす力. 主体としてのこの現象.

"アパシー"——一定の行為の結果に無頓着な精神状態. 無感動に対するひとつの呼び名. 無関心, 精神的怠惰.

"惰性"——物質が, 外部的な力によって変えられないかぎり, それによって休止あるいは均一な運動の状態のまま継続する特性.

This series of works investigates the relationship between the ecology of the Australian landscape and the following definitions:

"Constriction" to compress, encircle, squeeze
"Paradox" a statement contrary to received opinion, feelings that conflict with the pre-conceived notions of the reasonable or possible.
"Mesmerism" the hypnotic state induced in people by the exercise of outside power, power of inducing this, this phenomena as subject.
"Apathy" a mental state of not caring about the consequence of certain actions, a label for insensibility, indifference and mental indolence.
"Inertia" property by which matter continues in its existing state of rest or uniform motion unless that state is changed by an external force.

●出品作 Work to be Shown at Continuum, '83

1. "Constriction" (『圧縮』)
   3/4 インチ, カラー, 14分.
2. "Australian Paradox" (『オーストラリアン・パラドックス』)
   3/4 インチ / カラー / 3テープ / それぞれ5分から15分
   1982.

1. "Constriction"
   3/4 inch, colour, U-matic
   14 minutes
2. "Australian Paradox"
   3/4 inch, colour
   3 tapes, each 5 minutes — 15 minutes

ロバート・ランダルとフランク・ベンディネリ
Robert RANDALL & Frank BENDINELLI

●ロバート・ランダル 略歴

1948年，メルボルン生まれ.

1965-67年，メルボルンのコールフィールド・インスティテュート・オブ・テクノロジーに学ぶ. 1969-72年，メルボルンのオーストラリア国立劇場で演劇を学ぶ. 1980年シドニーのアレグザンダー・マッキー・カレッジ・オブ・アドヴァンスド・エデュケーションに学ぶ.

●フランク・ベンディネリ 略歴

1948年，メルボルン生まれ.

1966-72年，メルボルン大学で建築を学ぶ.

1973-74年，メルボルンのオーストラリア国立劇場で演劇を学ぶ.

• Grants & Commissions

1981 — Grant from the Visual Arts Board of the Australia Council

1982 — Travelling Grant from the Visual Arts Board of the Australia Council Visiting Foreign Artists Grant from the Canada Council and the Canadian Department of External Affairs
Four commissions from the Creative Development Branch of the Australian Film Commission to produce the following video works:

1977 — "Still Life 1" Four videotapes each of 15 minutes' duration presented as a video installation

1978 — "Still Life 2" Videotape of 15 minutes' duration

1979 — "Figures in a Landscape" Three videotapes each of 20 minutes' duration presented as a video installation

1981 — "Spaces" Videotape of 30 minutes' duration

• Collections

Australian National Gallery, Canberra, Australia
Australian National Library, Canberra, Australia
International Video Art Collection, Portopia, Kobe, Japan
Historical Archives of the Biennale of Venice, Venice, Italy
Galleria Civica d'Arte Moderna, Ferrara, Italy

• Selected One Man Exhibitions/Videotape Screenings

1981 — "Screens", Reconnaissance Gallery, Napier Street, Melbourne, Australia

1982 — Schema Gallery, Florence, Italy
Galleria Civica D'Arte, Moderna, Ferrara, Italy
Sixto Notes, Milan, Italy
I.C.A. Cinematheque, London, England
Air Gallery, London, England
National School of Art and Design, Dublin, Ireland
Video Bank, Amsterdam, Holland
Saw Gallery, Ottawa, Canada
Plug—In Gallery, Winnipeg, Canada
Norman MacKenzie Art Gallery, Regina, Canada
A.R.C. Gallery, Toronto, Canada
Musee D'Art Contemporain, Cite du havre, Montreal, Canada

1983 — Ed Video Gallery, Guelph, Canada
Off Centre Centre, Calgary, Canada
Western Front, Vancouver, Canada
Alberta College of Art Gallery, Calgary, Canada

• Selected Group Exhibitions

1977 — "Video Spectrum", La Trobe University, Melbourne, Australia

1978 — "Encounters of the Audio-Visual Kind Exhibition", Clifton Hill New Music Centre, Melbourne, Australia
"Contemporary Sculpture and Performance Exhibition", La Trobe University Melbourne, Australia
"Art and Technology Exhibition", Education Department of the National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia

1979 — "Biennale of Sydney", Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia
"Video Plus 1 Exhibition", Open Channel, Melbourne, Australia

1980 — "Videotapes from Australia", Australian Gallery Directors Council Exhibition, shown at The Kitchen Centre for Video and Music, New York (November, 1979), then Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles, Video Inn, Vancouver
"Project 30", Some recent Australian videotapes, A.G.D.C. Exhibition organised for overseas tour, op. cit., shown at Art Gallery of New South Wales, Sydney, on return from North America (May, 1980)
"Videotapes Dall'Australia/Videotapes from Australia", A.G.D.C. Exhibition, op. cit., with additions, presented by Anna Canepa and Historical Archives of the Biennale of Venice, July, 1980. Exhibition later toured through Australian Public Galleries, various States, 1980/81
"Biennale De Paris", Museum of Modern Art, Paris, France

1981 — "Video Plus 2 Exhibition", Festival of Sydney, City Studio, Sydney, Australia
"The First Australian Sculpture Triennial", La Trobe University, Melbourne, Australia
"Video Plus 3 Exhibition", Moomba Festival, Melbourne, Australia
"International Video Art Festival", Portopia 1981, Kobe, Japan
"Australian Perspecta '81," Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia
"Anzart Encounter", Christchurch, New Zealand, August, 1981

1982 — "Eureka — Artists From Australia", Institute of Contemporary Arts, London, England
"Biennale of Sydney", Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia
"Biennale De Paris", Museum of Modern Art, Paris, France
"Video Roma 82/83", Museo del Folkore Romano, Rome, Italy
"Metropoles Festival for Video and Experimental Film", Alabama Halle, Munchen, Germany

1983 — "Australian Video Exhibition", videotape exhibition organised by Peter Callas toured Japan to various galleries
"Biennale de Paris", selections from the Biennale de Paris No. 12 exhibited at Sara Hildenin, Taidemuseo, Tempere, Finland

• Bibliography

1978 — Walshe, Leo — "Encounters of the Audio-Visual Kind", "Access Video", Spring, 1978, Vol. 4, No. 4, Melbourne, Australia
Goddard, Stephen — "Plug in and Switch on", "Access Video", Summer, 1978 Vol. 5, No. 1, Melbourne, Australia

1979 — Randall, Robert, and Bendinelli, Frank — "Figures in a Landscape", An Elaboration of a Video Concept. "Communicating Arts", 1979, (EDS) Sue Clark and Lee Emery, Melbourne, Australia
Bendinelli, Frank — "Video Plus 1", "Access Video", Spring, 1979, Vol 5, No. 4, Melbourne, Australia

1980 — Kozic, Maria, and Brophy, Phillip — "Randelli", "New Music", 1980, No.1, Melbourne, Australia
Randall, Robert, and Bendinelli, Frank — "Video Art by Numbers", "Art Network", No. 2, Sydney, Australia

1981 — Jones, Stephen, and Murphy, Bernice — "Videotapes d'all Australia" (exhibition catalogue) La Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee
Brophy, Phillip — "Randelli 2", "New Music", 1981, No. 4, Melbourne, Australia
Burt, Warren — "Video in a Public Space", "Cantrill's Filmnotes", Nos. 35, 36, April, 1981, Melbourne, Australia
Rooney, Robert — "The Other Side of Videotapes", "The Age", 14th October 1981, Melbourne, Australia
Murphy, Bernice — "Australian Perspecta '81," (exhibition catalogue) pp 124 — 125. Sydney, Australia

1982 — Vaizey, Marina — "Australia: Images for a New Generation", "The Sunday Times", 4th April, 1982, London, England
Taylor, John Russell — "Commonwealth Aversion to Playing it Safe", "The Times", 6th April, 1982, London, England
Kent, Sarah — "Eureka", "Time Out", 2 — 8 April, 1982, London, England Morgan, Stuart — "Kangaroo Court", "Art Network", Spring, 1982, No. 7, pp 25 — 31, Sydney, Australia
Phipps, Jennifer — "Artists' Film and Video", "Australian Art Review", pp 34 — 37, Ed. Leon Paroissien, Sydney, Australia
Grayson, Sue, and Nairne, Sandy — "Eureka" — Artists from Australia. (Foreword by Anne Lewis; introduction by Nick Waterlow) Institute of Contemporary Arts, London, Britain
Alessandro, Silj — "Video roma 82/83" (Foreword by Alessandro Silj) exhibition catalogue, Rome, Italy
Dossi, Ugo — "Metropoles Festival for Video and Experimental Film" (Foreword by Dr. Jurgen Kolbe) exhibition catalogue, Munchen, Germany

●作家の言葉 Statement by the Artists

「ドリス・デイとロック・ハドソンの映画に出ていたらな，そしたらすべてはハッピー・エンド」とジルがいった．

「そうだね」とジョンが答えた． 1983年4月

"I wish we were in a Doris Day — Rock Hudson movie, then everything would end happily" said Jill.
"Sure", replied John.
Randelli, April 1983

●出品作 Work to be Shown at Continuum '83

"Love Stories" — Toward a Video narrative （『ラヴ・ストーリィズ』 —— ひとつのヴィデオ物語へ向かって）

パート1 ： Blind Date （めくらデート）
カラー／ステレオ・サウンド／3分30秒

パート2 ： Love Fever （ラヴ・フィーヴァー）
カラー／ステレオ・サウンド／7分45秒

『ラヴ・ストーリィズ』は6本のシリーズ．うち2本(『ブラインド・デート』と『ラヴ・フィーヴァー』が完成しており，他の4本は現在制作中．

1. "Love Stories" — Towards a video narrative
Part 1: 'Blind Date'
colour, stereo sound
3 minutes, 30 seconds
Part 2: 'Love Fever'
colour, stereo sound
7 minutes, 45 seconds

"Love Stories" is a series of six videotapes, two of which have been completed (Blind Date and Love Fever) and the other four are at present in production.

ピーター・カラス
Peter CALLAS

●略歴

1952年，シドニー生まれ．現在タスマニアのホバートに住む．
1971-74年，シドニー大学で美術・美術史を学ぶ．文学士(優等)．
1975-78年，シドニーのオーストラリアン・ブロードキャスティング・コミッションで働く．1976年，シドニーのマッキャリー大学テレヴィジョン・プロダクションに学ぶ．1978-80年，シドニー・カレッジ・オブ・ジ・アーツに学ぶ（美術の学位）．

1980-81年，アレグザンダー・マッキー・カレッジ・アドヴァンスド・エデュケーションに学ぶ(大学院研究科).1982年,オーストラリアン・フィルム・アンド・テレヴィジョン・スクールで学ぶ.

• Awards/Grants

1981 — "Most Socially Relevant Video Art", Portopia '81, International Festival of Video Art, Kobe, Japan
Combined Australian Film Commission & Visual Arts Board Grant live and work in Japan

• Selected Individual Exhibitions

1980 — The Sydney Studio, Visual Arts Board of the Australia Council
1982 — "Elementary Alphabetical", Roslyn Oxley Gallery, Sydney
"Video Audio Image", George Paton Gallery, Melbourne (with Dianne Lloyd)
"Personal/Political", SCAN Video Gallery, Tokyo, Japan
1983 — "Video: Personal/Political", Osaka Museum of Contemporary Art
"Cutting: Like the Ocean" ("Kiru: Umi No Yoni"), Kaneko Art Gl, Tokyo

• Selected Group Exhibitions

1979 — Side F/X, Sydney
1980 — "Performance Week", Experimental Art Foundation, Adelaide. Mix, Adelaide
1981 — "Sydney Artists' Video & Sound Tape" (Co-ordinator), Festival of Sydney, City Studio
"First Australian Sculpture Triennial", La Trobe University, Melbourne
"Portopia '81, International Festival of Video Art", Kobe, Japan
"Australian Perspecta", Art Gallery of NSW, Sydney
"Anzart", University of Christchurch, New Zealand
"San Francisco International Video Festival", USA
"Temporal Works", Wollongong City Gallery
"Amazing Live Acts", The Sydney Studio, Visual Arts Board
"Public Works", Zaara Street Gallery, Newcastle
1982 — "Video Cabaret", Festival of Sydney
"Te Ve Tabu" (Co-ordinator), Metro Television, Sydney
"Art & Technology", Ivan Dougherty Gallery, Sydney
"Sendai Art Festival", Sendai, Japan
"3rd International Video Art Festival", UNESCO, Lugarno, Switzerland
"Vision in Disbelief", 4th Biennale of Sydney
1983 — "A Different Perspective", Artspace, Sydney

• Bibliography

1980 — Art Network, Sydney, "VTR in PNG", by Peter Callas
1981 — Australian Perspecta Catalogue, Sydney, "Peter Callas", by Bernice Murphy
1982 — Australian Art Review, Sydney, "Artists' Film & Video", by Jennifer Phipps
Video Salon, Tokyo, "Peter Callas", by Fujiko Nakaya SCAN One Person Exhibition Catalogue, Tokyo, "Peter Callas", by Katsuhiro Yamaguchi

●作家の言葉 Statement by the Artist

未知	過去	師	父	先祖
既知	現在	弟子	息子	子孫

モニターのガラス・スクリーンは，また分割する壁でもある.『エレメンタリー・アルファベティカル』は,言葉と記憶の喪失,そして，それらにかわる，過去についてのひとつの神話を推測しながら表現する新しい言葉の補塡をとりあげたもの．中央のスクリーンに映る動く手は，どんな認知をも示さないし，写真はどんな接近をも許さない．それらは"ただの写真"である．この場合の特定の決定要因はギリシアとオーストラリアであるが,過去を記憶したり忘れたりする理由なら誰でももっている.

このインスタレーションは『ストーリー・ストーリー』(A Story Story)の姉妹版．後者での決定要因は祖母／孫娘であり，そこでは，過去が記憶のプロセスを通じてねじ曲げられている.

unknown past teacher father ancestor
known present learner son descendant

The glass screen on the monitor is also a dividing wall. Elementary Alphabetical is concerned with the loss of language and memory and their replacement with new language which will express, guessing, a myth about the past. The moving hand on the central screen shows no recognition and the photographs render no access. They are "only photographs". Although the particular determinants in this case are Greece and Australia, everyone has a reason to remember or forget the past.

This installation is a companion to "A Story Story" where the determinants were grandmother/granddaughter; where the past was distorted through the process of memory.

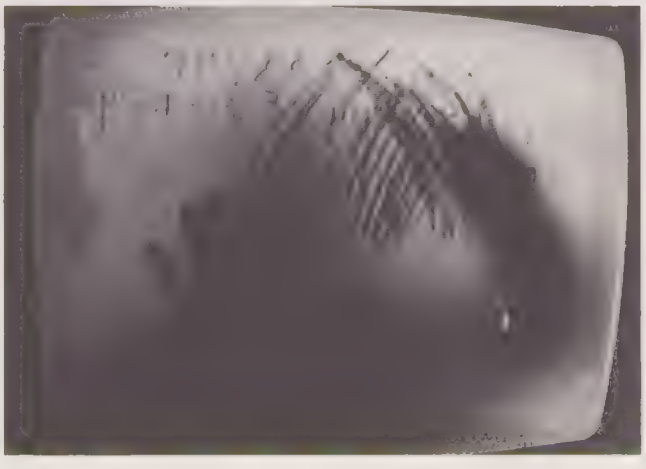
●出品作 Work to be Shown at Continuum '83

"Elementary Alphabetical"（『エレメンタリー・アルファベティカル』）

3モニター・ヴィデオ・インスタレーション

カラー／サウンド／Uマティック／〃20分．1981.

1. "Elementary Alphabetical" 1981
3 Monitor Video Installation — Colour/Sound/U-Matic Videotape/20 minutes
2. "Nin", Video Animation 1983
Colour/Sound/U-Matic videotape, 3 minutes 23 seconds



FILM
フィルム

イントロダクション
ジェニファー・フィップス

ここに選ばれたフィルムは，世界的に知られたオーストラリアの実験映画作家から，フィルムや他のメディアを使って制作するヴィジュアル・アーティストまでにわたる。

ポール・ウィンクラーは，ドイツからやってきた青年で煉瓦工を仕事にしているが，彼がはじめて実験映画というものを知ったのは，1960年代の初期，シドニーのあるフィルム・ソサエティを通じてだった．1965年から69年までロンドンに住んでいたアーサー・カントリルとコーリン・カントリルは，ベルギーのノッケ・アヴァンギャルド・フィルム・フェスティヴァルに出て，感激した経験をもつ．これら３者が共通にもっているのは，風景とその光という，いちどオーストラリアに住めば避けようにも避けられないものに対する，いかにもオーストラリア人的なこだわりである．

「映画づくりに対する私の姿勢といえば，まず何よりも有機的なものだということになる．映画は，フィルムという造形的な素材を通してすっかり濾過された，“知”と“情”のひとつの総合である．私はイメージを自由にその表面に流れさせる」(ポール・ウィンクラー.『インデペンデント・フィルム・オブ・ポール・ウィンクラー』ニューヨーク近代美術館,より)．彼の編集作業の多くは，マットやリフィルミングを用い，カメラのなかで行なわれる．そこで,《都市空間》の場合，スクリーンは，車の流れやビルの，抽象化され，断片化されたイメージの幾何学的な形状に分割され，閉所恐怖症的な効果をつくる．ウィンクラー同様，アーサーならびにコーリン・カントリルのふたりも,オーストラリアにおける実験映画のパイオニアで,カラー・セパレーションやリプリンティング，ハンド・ワーキング・フィルムを全部こなして，マルチ・スクリーニングを見せてくれる．セントラル・オーストラリアのエアーズ・ロックをとりあげた，1981年の彼らの作品《第二の旅(ウルルへ)》は，1982年のベルリン・フィルム・フェスティヴァル（インターナショナル・フォーラム・オブ・ヤング・シネマ)に出品された.《ふたりの女》は，セントラル・オーストラリアとそこに住む先住民についての《グレイン・オブ・ザ・ヴォイス》の第４部にあたる.「この映画は，一方でピジャンジャチジャラ族の歌うたいを撮りっぱなしにしたものと，(風景の)詳細なカメラ・カリグラフィーによってかたちづくられている」(「カントリルズ・フィルム・ノーツ」 No. ３３，３４，メルボルン，1980)．

ジョン・ダンクリー=スミスの映画は，フィルムの操作過程，さまざまなパターンを生みだすためのランダム・イヴェントの戯れ，カメラの動きやタイミングの一定のプログラムに合わせて撮影することによるひとつの構造の組みつけなどをあつかったもの.《街の広場》は，同じく彼の，どういう組み合わせによる上映も可能な《シティ・スケープ・シリーズ》ほどにも厳密に構造化されていない．作品はすべてモチーフを内陸部の郊外や都市の風景からひきだしている．見る者はその映画に対して，自分なりのプロセスと関係の感覚をつくりあげなければならない．1982年，ダンクリー=スミスはニューヨークのインス

ティテュート・フォー・アート・アンド・アーバン・リソースズ，P.S.1. の居住作家となり，アメリカ，イギリスの各地で作品を上映した．彼はまたインスタレイションも手がける．

マーガレット・ドッドのフェミニズム的なコミック／ホラー物語《この女性は車ではない》は，郊外の家庭生活が舞台．母親は，子供の世話であれ買物であれ，はたまた性的幻想を満たすためであれ，夫や社会によって，まるで車のように使われる．これらを彼女は，ひとつのシークエンスで，自作の陶彫を使ってあらわしているが，オーストラリアの最初の国産車，F．J．ホールデンが彼女のお気にいりのモデル．彼女はそれを通じて，オーストラリア社会における車の役割りと力，そしてそれらの，男性支配とのつながりを俎上にのせるのである．

オーストラリアでは，過去3年間，スーパー8による映画制作がとくに盛んになっている．スーパー8は，廉価で，撮影も上映も容易だが，さらに手軽な点が重宝されている．このフィルム部門では，質の高さは重要視されていない——それは，イメージや観念をアイロニカルに再使用して，文化や社会のイコンについて言評するために使われるメディウムである．《モスクワ・オリンピック》における，ヴィデオ・スクリーンから撮られた映画は，ロシアに関するローカルなテレヴィジョン番組を伝えて，オーストラリアの文化的インターフェイスを見せる．多くの若いオーストラリアのアーティストが，この領域の関心を共有している．

INTRODUCTION

by Jennifer PHIPPS

This film selection ranges from internationally known Australian experimental film makers to visual artists who work in film and other media.

Paul Winkler, a young German migrant and bricklayer by trade, was introduced in the early 1960s experimental film through a Sydney Film Society. Arthur and Corinne Cantrill who were living in London 1965—69, had attended the Knokke Avant Garde Film Festival in Belgium, and been delighted by it. All three share an Australian pre-occupation with the landscape and its light, something which nobody can escape once they have lived here.

"My approach to filmmaking is primarily an organic one. The films are a synthesis of the intellect and emotion all filtered through the plastic material of film. I try to let the images flow freely to the surface." (Paul Winkler, "The Independent Cinema of Paul Winkler", Museum of Modern Art, New York). Much of his editing is done in the camera, using mattes and refilming, so that, in "Urban Spaces", the screen is divided by geometric shapes of abstracted and fragmented images of traffic and buildings, making a claustrophobic effect. Like Winkler, Arthur and Corinne Cantrill have been pioneers of experimental filmmaking in Australia, perfecting colour separation, reprinting and hand working film, showing multiple screenings. Their "The Second Journey (to Uluru)", 1981, about Ayers Rock in Central Australia, was shown at the 1982 Berlin Film Festival (International Forum of Young Cinema). "Two Women" is from the four part "Grain of the Voice", on Central Australia and its Aboriginal people. "The film is shaped by the unedited recordings of Pitjantjatjara singers on the one hand, and by a detailed camera calligraphy (of landscape)". (Cantrills Film Notes, Nos. 33, 34, 1980, Melbourne).

John Dunkley Smith's films are about film procedure, the play of random events to create patterns, the imposition of a structure by filming to a set programme of camera movement and timing. "City scape Series", which permit any combination of film showings. All draw motifs from the inner suburban and urban landscape. The viewers must establish their own sense of process and relationship towards the film. In 1982 Dunkley-Smith was resident at the Institute for Art and Urban Resources P.S.I., New York and has shown at many places in U.S.A., and U.K. He also makes installations.

Margaret Dodd's feminist comic/horror story "This Woman is not a Car", is set in suburban family life. The mother is used by her husband, and society, like a car, whether working for her children and shopping, or as fulfilment of sexual fantasy, in one sequence, using Dodd's ceramic sculptures. The first Australian car, the F.J. Holden, is her favourite model through which she comments on the role and power of cars in Australian society, and their association with male dominance.

In Australia in the past 3 years there has been an upsurge in Super-8 filmmaking. Super-8, being cheaper and easier to make and show, is also valued for its informality. In this part of the programme, high quality finish is not important — it is a medium used for commenting on icons of culture and society, to ironically re-use images, ideas. The film from the video screen, in "Moscow Olympics", shows an Australian cultural interface, of a local television programme on Russia. Many young Australian artists share this area of interest.

アーサー・カントリルとコーリン・カントリル
Arthur CANTRILL & Corinne CANTRILL

●アーサー・カントリル略歴
1938年，シドニー生まれ。

●コーリン・カントリル略歴
1928年，シドニー生まれ。

●作家の言葉 Statement by the Artists
この映画は，先住民部族の居住地をいくつか，西から東へ，東から西へと，途中で中休みしたり，脱線したりしながら巡った行程を記録したものである．私たちは，創造神話に語られているような，停止や休息を含みつつも，遠い距離を難なくまたいだ，神話的な祖先たちのことを思い出させられた．ここにはまた，女の道，男の道との類似性もある．すなわち，同じ国のなかを通るうちに，行き交い，出会い，加わるものの，多くの場合は離れ離れのままの男女の道との．

The film records our passage through the tribal lands in West to East, and East to West paths, with stoppings and digressions along the way. We were reminded of the travels of the mythical ancestors, who effortlessly travelled great distances, stopping and resting, as recounted in the great myths of creation. There is a parallel, too, with the paths of women and the paths of men: passing through the same country, crossing and meeting and joining, but in many wasy, separate.

●出品作 Work to Screened
"Grain of the Voice ： Two Women"（『声の性質：二人の女』）
1980
16ミリ／カラー，白黒／サウンド／32分
1. "Grain of the Voice: Two Women: 1980　16 mm Colour and Black & White/Sound　32minutes

マーガレット・ドッド
Margaret DODD

●略歴
1941年，サウス・オーストラリアのベリ生まれ．
アデレードのサウス・オーストラリア・スクール・オブ・アートおよびアメリカのカリフォルニア大学デイヴィス校に学ぶ．
陶による彫刻も手がけ，しばしばF.J.ホールデン車やモーターバイクをこれでつくっている．

●One Person Exhibitions (Since 1968)
1968 — Memorial Union Gallery, University of California, Davis, USA
1971 — Watters Gallery, Sydney, NSW
1981 — "This Woman is Not a Car", Watters Gallery, Sydney, NSW

●出品作 Work to be Screened
"This Woman is Not a Car"（『この女性は車ではない』） 1982
16mm/カラー/サウンド/23分
1. "This Woman is Not a Car"　1982
16 mm film Colour/Sound
23 minutes

ドリームフレッシュ
DREAMFLESH

●出品作 Work to be screened
"Black Cat"（『黒猫』） 1983

スーパー8／カラー／サウンド／20分

「あなたは人間であることの諸々の問題をよもや見くびることはあるまい――あなたは人類だから」

DREAMFLESH：実物よりも小さく……

1. "Black Cat" 1983
   Super 8/colour/sound 20 minutes
   "You'll never underestimate the problems of being human — you are humanity."
   DREAMFLESH: SMALLER THAN LIFE...

●これら虚ろな眼が，われわれをじっと見ているようだ

ジョン・ダンクリー=スミス
John DUNKLEY-SMITH

●略歴

1946年，オーストラリア南東部のバララット生まれ．
メルボルンを拠点に活動。1970年代の半ば，ロンドン滞在中に時間メディア(主としてフィルム)で制作しはじめ，統語論的な構造化，不確定性に対するパターンの関係，"表現"の諸相，観衆/観客の"欲望"などへの関心を追求するため制作の作業過程面でのモードを利用．これらは，1970年代初期の自分の絵画から展開されてきた問題である．映画制作と並行して，最近ではスライドやインターメディアによるインスタレーションでもこうした問題をあつかっている――最新作をこの1月，ニューヨークのクロックタワーで発表．

●出品作 Work to be Screened

"City Square"（『シティ・スクエア』）

16mm/カラー/サウンド/8分

1. "City Square" 1983
   16mm colour/sound
   8 minutes

マリア・コジック
Maria KOZIC

●略歴

1957年，メルボルン生まれ．
フィリップ・インスティテュート・オブ・テクノロジーで学ぶ．⌐∫¬のメンバー．1978年よりソロ活動（個展4回）．

● Selected Group Exhibitions
1982 — "Popism", National Gallery of Victoria, Melbourne
1983 — "Perspecta", Art Gallery of New South Wales, Sydney

●出品作 Work to be Screened

"Manless"（『マンレス』） 1982

スーパー8／カラー／サウンド／9分

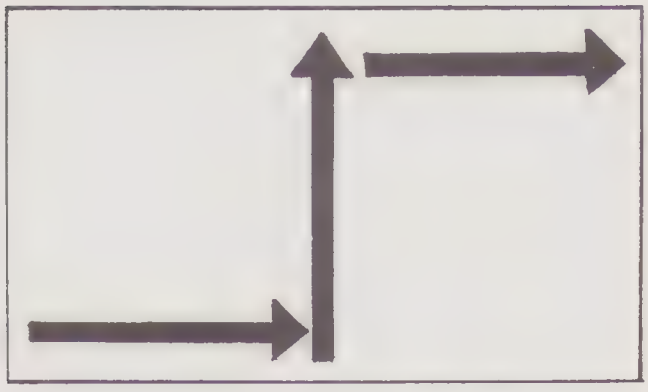
1. "Manless" 1982
   Super 8/colour/sound
   9 minutes

●『マンレス』の台本 Manless Script

少女1 「どうだった？」 「よかった？」
ロレッタ 「すばらしかったわ．もう，すごいの」
ロレッタ 「家に帰っていればよかった」
ロレッタ 「ジョニーといっしょならなぁ」
ウェイター 「セニョリータ・ホルテツ！ セニョリータ・ホルテツ！ セニョリータ・ホルテツ！」
ロレッタ 「グラッジー」
手紙 「ロレッタ様．お別れしなければなりません．ぼくなんか君にふさわしくない．もっといい人を見つけてください．さようなら．いつも君を愛している，ジョニー」
ロレッタ 「いつもあなたを愛している，ジョニー」

少女1　「フローニンゲンというオランダのこの小さな町を訪ねたときのことを思い出すわ．テキサス人ばっかり．クレイジーで……」

Girl 1　"How was it?" "Did you have a good time?"
Loretta　"It was wonderful. Just Terrific".
Loretta　"I wish I was back hom ".
Loretta　"I wish I was with Johnny".
Waiter　"Senorita Hortez! Senorita Hortez! Senroita Hortez!"
Loretta　"Grazie"
Letter　Dear Loretta, I'm sorry I have to leave. I wouldn't be good for you. You deserve better. Goodbye my love. Love you always, Johnny.
Loretta　"Love you always, Johnny".
Girl 1　"I remember when visiting the little place in Holland called Gronigen. There were all these Texans. It was crazy and..."



●略歴

1976年，メルボルンで結成．
このグループは略歴に関するいかなる情報も公表することを好まない．

● Made by
1982 — "Asphixiation: 'Aural/Oral Risk'", "Ads" (Videos)
"I-You-We" (film)
1983 — "Made by ⇂" (book)
"STUFF" (magazine)
"Caprice", "I-You-We" (Videos)
"Muzak, Rock & Minimalism", "No Dance" (recorded music)

● Bibliography
For comprehensive bibliography see the ⇂ produced book "Made by ⇂ to be published in 1982.

● 出品作　Work to be Screened

"The 1980 Moscow Olympics as Televised by H.S.V.Channel 7"（『H.S.V. チャンネル7で放映された1980年モスクワ・オリンピック』）　1980
日本語のサウンド・トラック　1983年6月
スーパー8／カラー／サウンド／9分
この映画は，既存の文化的映像を単純に変えることによって起こる"イメージ"と"サウンド"の性質におけるひとつの習作である．

"The 1980 Moscow Olympics as Televised by H.S.V. Channel 7" 1980
Japanese sound track, June, 1983
Super 8/colour/sound
9 minutes
This film is an exercise in the nature of the relationship between Sound and Image, effected through a simple altering of pre-existing cultural imagery.

ポール・ウィンクラー
Paul WINKLER

●略歴

西ドイツのハンブルグ生まれ．
1959年，オーストラリアに移住．1962年，バイクによるインド横断を撮影したはじめての8ミリ映画を制作．1967年以来，正確なマッティング効果を伴う16ミリの実験映画を手がけている．1971年よりオーストラリア国内・国外の映画祭に出品．1976年，ニューヨーク近代美術館が作品買上げ（同館は以後も多数買上げ．また1978，81年にはここで新作を発表した）．作品は他にベルリン・フィルム・アーカイヴ，ロイヤル・ベルギー・フィルム・アーカイヴ，オーストラリアン・ナショナル・ライブラリーなどに収蔵されている．1979年から81年まで，ニューヨーク・フィルム・フェスティヴァルの「芸術としての映画」巡回展，また1982年のシドニー・ビエンナーレに参加．

●作家の言葉　Statement by Artist

『足跡』．映画という条件のもとで，時間と足跡との関係（29分という実際の走行時間）が，フィルムの有機的なダイ（染料）に

染まった眼に見える物質として時間のなかに残す足跡の写真的イメージと対置される．イメージは主に道路の表面，瀝青，コンクリート，レンガの舗装など．それらのすべては摩滅によって変化しているので，たえず新しい足跡が残されることになる．

"Traces". "The relationship between time and traces in film terms (the actual running time of 29 min) is opposed to the photographic image of traces left in time as visual material imbedded in the organic dyes of the film. The images are mainly road surfaces, bitumen, concrete, brick paving, etc., all of which are constantly changing through wear and tear, hence always leaving new traces." 1983

●出品作 Work to be Screened

"Urban Spaces"（『都市空間』）

16㎜/カラー/サウンド/27分

"Traces"（『足跡』）

16㎜/カラー/サウンド/29分

1. "Urban Spaces" 1981/82
   16 mm/colour/sound
   27 minutes
2. "Traces" 1983
   16 mm/colour/sound
   29 minutes

SOUND
サウンド

イントロダクション
レイ・ホバー

サウンドと，ひとつの芸術形式としてのその認知は，いまやオーストラリア美術の主要な表現のなかで確立され，しばしば彫刻と並び称されるほどである．とはいえ，このように認められるようになったのは，比較的最近のことにすぎない．

60年代の後半から70年代の前半にかけて，オーストラリアの観衆は，特定のコンテキストやメディウムにしばられない，「フルクサス」に詳しいアーティストたちの来豪によって挑戦された．「私たちは何か共通のものをもっている，定義づけられないながら」というのが，彼らがもたらした新鮮な驚きだった．その共通な何かとは，美学的なものである．

アーティストはその美学に，サウンドあるいはオーディオ・アートの場合でも，テクニックをもちこむ．そのテクニックは，“芸術”が，具体的な技量を通じて洗練された美学によって妥協されることがないのと同様，視覚的な，あるいは聴覚的な知覚の感性から得られた観念的な技量にもとづくからといっていささかも減じられるものではない．

サウンドの知覚作用は，肉体的な刺激と観念的な刺激とをともに与える．サウンドは空間を操作し，空間によって操作されうる彫刻的な素材である．この生まの素材は，肉体的にも観念的にも用いることができ，アーティストが操作したい空間，あるいは素材を操作する空間ともなりうる．

とすれば，ヴィジュアル・アーティスト，とくに彫刻家たちが，10年ほど前，観念的，もしくは“ポスト・オブジェ”的な考え方を彼らの芸術のプロセスにあてはめていたころ，オーディオ・アートがヴィジュアル・アートのなかで１人前のようにあつかわれたのもふしぎではない．

この時期は，強いナショナリズムの意識と，アーティストのあいだでの“オーストラリア性”といったものに対する関心の高まりとが一致した．すなわち，美術をより大きなコミュニティに入りこめるものとすること．オーストラリアの先住民たちに対する植民者的傲慢さの作用を認識すること．これらの人びとの文化を再評価し，うけいれること．オーストラリアの多重文化性を認識すること．オーストラリアの地理的位置と，ヨーロッパやアメリカを基盤にした文化的遺産を求めるよりも，太平洋やアジア，インドの隣人たちの重要性を知ること．

INTRODUCTION
by Leigh HOBBA

Sound, and its recognition as an art form is now established within major manifestations of Australian Art, most often aligned with sculpture. It is, however, a relatively recent recognition.

Throughout the late sixties and early seventies, Australian audiences were challenged by the visits of Fluxus informed artists who were not restricted to a specific context or medium. “We have something in common, undefined”, was the news they brought. That something in common is aesthetic.

Artists bring technique to that aesthetic, within sound or audio art; the technique is no less diminished for being based within conceptual virtuosity derived from either visual or aural perceptual sensitivity, as is the ‘art’ compromised by an aesthetic refined through concrete virtuosity.

Sound perception provides both physical and conceptual stimulation. Sound is a sculptural material that can manipulate and be manipulated by space. This raw material can be used both physically and conceptually, and the space the artist chooses to manipulate, or that manipulates the material, as both physical and conceptual.

It is not surprising then that audio art found respectability within the visual art context during a time when visual artists, particularly sculptors, applied conceptual or ‘post-object’ ideas to their art process over a decade ago.

This period coincided with a strong sense of Nationalism and a concern amongst artists to express an Australianness; for art to be accessible to a larger community; to recognize the effect of colonial arrogance on the Aboriginal people of Australia; to re-assess and embrace the culture of these people; to recognize that the Australian population was multi-cultural and to be aware of Australia's geographical location and the importance of our Pacific, Asian and Indian neghbours rather than looking for a cultural heritage that was European or American based.

ロス・バンド
Ros BANDT

ここでは，彼女の「インプロヴィゼイション・イン・アコースティック・チェインバース」から選ばれたもので代表されているが，ロス・バンドは，名人芸的な感性で，そのテクニック上の能力を補強するミュージシャン．その感性は，サウンド・イヴェントが生起するアコースティックな空間を規定し，その空間によって規定される操作的，彫刻的要素としてのサウンドの潜在力から観念化されている．彼女がアコースティック・マニピュレイターを選んだことは，ただちに彼女をオーストラリアの風景と一致させる．ここで使われる言葉は，東と西の文化的表現に対する伝統的にして同時代的な感性をとりこんだもの．

「これらの作品は，私が環境の探求を作曲としてつづけたことから生まれてきた．この探求は，音として使えるかもしれないと思って拾ったオブジェをとりいれたり，調整したり，またサウンド形成における環境の効果を研究したり，リアル・タイム・パフォーマンスで直観に頼って自由形態の作曲をつくったりして，新しい音の聞こえ(ソナリテイ)をさがすものだった．」彼女のインプロヴィゼイションは，タンク・ピーシズやシロ・ピーシズとして知られるようになったが，オーストラリアのいなかで，麦と水の貯蔵所の内部で行なわれる点で互いにつながっている．

これらの作品で電気的なマニピュレーションはいっさい使われない．

Ros Bandt, as represented in this selection of her work from Improvisations in Acoustic Chambers, is a musician who reinforces her technical capabilities with a virtuosic sensitivity, conceptualised from the potential of sound as a manipulative, sculptural element that defines and is defined by the acoustic space within which the sound event occurs. Her choice of acoustic manipulators at once identifies her with the Australian landscape, using a language that embraces a traditional and contemporary sensitivity to Eastern and Western cultural expression.

"These pieces came about through my continuing investigation of the environment as musical composition. This has involved searching for new sonorities, adapting and regulating found objects for their sound potential, studying the effect of the environment in shaping sound and working intuitively in real time performance creating free-form composition. Her improvisations, which have come to be known as the Tank Pieces and the Silo Pieces are related in that they happened in the Australian countryside inside the storage of wheat and water."

None of these pieces use any electronic manipulation.

ウォーレン・バート
Warren BURT

ウォーレン・バートによるシンセサイザーのためのいくつかの練習曲(1982)は，全部で17章からなり，それぞれ2分．セルジュ=ドリスコール=アードヴァルク・シンセサイザーのこの探求においては，テクニック上の関心がまず第一にあったと認めながらも，聴く人には聞いてほしいと彼はいう．「そして，もしこの作品に興味を抱いたら，自分でやってみてください．そのほうがずっといい．」各章はリアル・タイムで，あるいはいくつかはリアル・タイムの増幅でなされ，さまざまなオートメ化され相互作用するプロセスが使われている．

Studies (1982) for Synthesiser by Warren Burt is comprised of seventeen sections, each two minutes long. While acknowledging that technical concerns are to the fore in this exploration of his Serge-Driscoll-Aardvark synthesiser, he also invites the listener to listen, "and if the piece makes you curious enough to start any exploration of your own, it will have been more than successful." Each section was made in real time, or some multiple of real time, and was made using various automated and interactively performed processes.

レイ・ホバー
Leigh HOBBA

この〈サウンド〉部門のセレクションに含まれたレイ・ホバーの作品は，融和した文化，すなわちオーストラリアのアボリジニの人びとが見せてくれるライフ・モデルを発想の基底に置いている．彼がトルコの辺境でバックパックにディジャリドーを結びつけていたという事実は，それ自体で，ホワイト・オーストラリアンとして大事にしなければならない遺産の最も貴重な側面に対する彼の敬意のあらわれである．ホワイト・オーストラリアンはオーストラリアに住みながら，ひとつの文化政策の末裔として，ひとつの民族をほとんど絶滅させてしまったのだった．その民族は，何千年にもわたって，彼らもまたその不可欠な要素としてある四囲の環境と，すべてを包みこむ調和のなかに生きてきたのである．

The work of Leigh Hobba included in the selection, draws on the integrated culture/life model as offered by the Aboriginal people of Australia. The fact that he had a didgeridoo tied to his back-pack in a remote district in Turkey is in itself a testimony to his respect for the most valuable aspect of the heritage we have to cherish as white Australians, living in Australia, as descendants of a cultural policy that all but destroyed a nation of people who for thousands of years, lived in all-embracing harmony with the environment they were integral to.

サラ・ホプキンス
Sarah HOPKINS

セロ奏者で作曲家でもあるサラ・ホプキンスは，広範多岐にわたる活動をしながら正規のトレイニングをつづけてきたが，この2年間はもっぱら地域や学校の居住芸術家プログラムにかかわってきた．それ以前の1978年から1981年まではヨーロッパに滞在し，インプロヴィゼイションの領域で手広く活動．そしてフェミニスト・シアター・コレクティヴの「カンニング・ス

タンツ」とともに六カ月間公演巡行した．次に掲げるのは，《イン・オーダー……》というタイトルの，セロ，人声，テープ・ディレイのための作品からの抜粋．

「…… ほぼ10年間知っている
セロ，それはどこへいくのだろう —— あの頼りない ——
アートをやれ，学校ででも．
急にグラフィックなイメージがあらわれてからのこと……
それまでは，ほんとうには感じていなかった —— まだこの感じがあって／ただわかった／絶対…… じっさい，これが感じられるんだから…… その感じに襲われて…… ほんとうに，そうだった…… ただ，ぎゅっと／私が見たすべてのイメージ／私が見たものに自由なインプット／それでうまくいった／もうすばらしかった。
変貌 —— 季節はサイクル．たくさんの違ったものがある，私のまわり，ほんとうに生き生きした私の環境に，内なるはたらきの全体は成長，成長，成長．私はほんとうにそれを溶接してくっつけたい…… 素材の解体…… 理解の直接的なレヴェル…… 希薄さ…… それは変わりうる．」

Cellist/composer Sarah Hopkins followed her formal training with a wide range of activities which for the last two years have centered around Artist-in-residence programmes in community and institutional situations. Prior to that, in 1978 to 1981 she lived in Europe and worked extensively in the area of improvisation and toured for six months with the Feminist Theatre Collective, "CUNNING STUNTS". The following is an extract from her piece for Cello, voice and tape delay titled "In order... ", composed in 1979.

"...about 10 years knowing
cello, where was it going — that insecure — do art, even at College
it wasn't until suddenly graphic scenes... before that, not really feeling — still had this feeling/I just knew/absolutely...I really feel this...it just took me...it was really — just took me. Every image I saw/a free input on what I saw/it worked/it was just fantastic.
Transformations- seasons are a cycle, there are many different things, around me, in my environment that were really lively. The whole inner working is growth, growth, growth. I really wanted to weld it together...the decompositon of the material...an immediate level of understanding...sparseness...it can change."

ヴィネッタ・ラジィディナ
Vinetta LAGZDINA

ヴィネッタ・ラジィディナはシドニーを本拠にするアーティストで，正式な音楽教育をうけたものの，それ以後は活動をあらゆるヴィジュアル・アート，パフォーミング・アートの領域にひろげている．

彼女の作品《ノー(能)・ワーク》はある特殊な空間のために構想されたもので，アート・ギャラリー・オブ・ニュー・サウス・ウェールズの東洋館にあるひとつの陳列品を納めるガラス・ケースからその着想を得た．

その，ひとつの文化の顕微鏡的な展示は，私たち自身にとっての西欧文化にもなぞらえられる.それは,いわば彼女が顕微鏡の下に見た文化とシャーマニックな関係にあるもうひとつの文化に対して押しつけられたものなのである．それへの反応として，ヴィネッタはまず何よりも空間的な効果をもつ作品を構築することにした．すなわちそれは，能のひとつの概念，望むならそのうえに行為を提示しうる床，聴き手をとり囲む作品である ——「それはあなたを，その最初から最後までひきのばしてゆく．」

「直観はつねに拡張的である」とこのアーティストはいう.「壁の感覚なんてない．そこにいようと思うこと …….」

Vinetta Lagzdina is a Sydney based artist who received her formal training within music but since that time has expanded her activity into all areas of the visual and performing arts.

Her work, 'Noh-Work,' was conceived for a specific space and inspired by a glass case capsuling an exhibition within the Oriental Section of the Art Gallery of New South Wales.

As a reaction to the microscopic exhibiting of a culture which, compared to our own Western tradition that has been imposed upon a culture which has a sharmanic relationship to the culture she perceived under the microscope, Vinetta chose to construct a work that had predominantly spatial effects, a concept of "Noh", a bed for action to lay upon if it wished, a work that will surround the listener — "it stretches you through its beginnings and endings."

"The instinct is always expansive," says the artist. "There is no feeling of walls. Be willing to be there..."

クリス・マン
Chris. MANN

メルボルンを中心に活動するクリス・マンの作品は，いわゆるアーティストとは違い，話し言葉でコミュニケイトする聴衆に向けられた，この"サウンド"部門に入れるにはいちばん難しいものだといえようが，共通"言語"の理解がなくても容易に渡れる文化の橋をこえてそのアートをコミュニケイトするのはこのアーティストにおいて無理なことではない．

彼が伝える言葉は，単語の意味をこえる．そこでは，語はもっと深いコミュニケイションの道具，すなわち人間に最もあるとされる能力，スピーチから得られる意味の真実のパフォーマンスを通じての還元となる．言葉に耳を傾ければ，聞こえてくるのは音楽である．

The work of Melbourne based artist Chris Mann is perhaps the most difficult inclusion in this selection destined for an audience that communicates in a verbal language different from the artist but it is within the power of this artist to communicate his art across cultural bridges that are easily crossed without an understanding of a common "language".

The language he communicates transcends the meanings of words where words are the vehicle for a more profound communication, a reduction through performance that con-

veys meaning and a truth derived from the most assumed capability of human beings; speech. Listen to the words and you will hear the music.

ジョン・ローズ
Jon ROSE

《レラティヴ・ヴァイオリン》は，ヴァイオリニストのジョン・ローズがいまも続行中のプロジェクトである．ここに選ばれた彼の作品は，モディファイド・ヴァイオリン，ヴィオラ，セロなど各種の楽器を使い，さまざまに異なるアコースティックな環境で演奏されたインプロヴィゼイションからなる．彼はレコーディングを“ドキュメンテーション”とみなし，「ヴァイオリンをひいてきた過去ほぼ7年間からの日記だと考えてほしい」という．

「私にとって音楽は，手にかざし持ったりできないものだ．それは性質としてまったくはかない．音楽をつくるほとんどの方法は，そのことを考慮に入れていない …… いや，入れている，みんな音を制御しょうとしているのだ．音を獲得するためにはきわめて注意深くなければならない．コミュニケーションがいまのように急速な世界では，とりわけそうである．音楽家は，もうすでに過剰な聴覚的環境にさらに何かつけ加えようとするのなら，もっともっと一生懸命にやらなければならないだろう」（ジョン・ローズとのインタヴュー『ニュー・ミュージック・アーティクルズ』，フォト・オフセット・プロダクションズ，メルボルン，1982，より）

The Relative Violin, is an ongoing project by violinist Jon Rose. This selection of his work consists of improvisation played on a variety of modified violins, viola and cello in different acoustic environments. He regards the recording as “documentation” and “should be considered as notes from a diary from approximately the last seven years of violin playing.”

“To me, music is something which you cannot hold onto. It’s totally transitory in nature. Most methods of making music do not take that into consideration...or maybe they do, they are trying to control sound. The acquisition of sound is something to be very careful of, particularly in a world where communication is now so fast. Musicians will have to work harder and harder if they are going to add something to an already overcrowded aural environment.”
New Music Articles
Photo Offset Productions, 1982, Melb. Vic.
An interview with Jon Rose, Page 4.

M・スクェアド
M. SQUARED

シドニーがベースの M. スクェアド・レコードは，多くの熱狂的ファン層をもつ音楽のための，最も多産にして効果的な独立プロダクションであるが，メディアがより安全なドル志向の音楽プログラムの編成を好むので，さらに多くの聴衆は望めそうもない．

このシドニー・ベースのミュージシャンたちの作品を選んだのは，アメリカ・ベースのポピュラー・ミュージック（あるいは素敵なビーバップだけでは満足しない聴衆）に対するひとつのオルターナティヴである．

Sydney based M. Squared records, is one of the most prolific and effective independent production houses for music that has a large cult following, but is unlikely to find the way to a larger audience due to the preference of media for safer dollar oriented music programming.

The selection of this output of Sydney based musicians is an alternative to American based popular music for Australian audiences who demand a little more than a good bop.

POSTERS
ポスター

イントロダクション
ジュディ・アニア

この展覧会に出品されているような性質の，シルクスクリーンによるポスターは，もとをただせば，1968年から70年代の半ばまで，世界中で吹き荒れた政治的大変動から生まれてきたものである。最初にうぶ声をあげたコレクティヴ(共同工房)は，1972年，シドニー大学にある“ティン・セッズ”で，コーリン・リトルがはじめた「アースワークス・コレクティヴ」だった．本展出品者のほとんどがそれが70年代中ずっと活動をつづけ，1980年代のはじめについに解散にいたるまでのどこかの時点で，この「アースワークス・コレクティヴ」と関わりをもっている．“ティン・セッズ”は，シドニー大学の学生や近隣地域住民のさまざまなグループにとって，会合の場であり制作の場であった。そこから数多くのポスターが，主として街頭に貼るためにつくられ，他の左翼グループの活動の宣伝をしたり，あるいはまた，個別の政治的イヴェントに応えるかたちで，より自発的に生みだされもした．トニー・ロバートソンとチップス・マッキノルティは，ともに1974年，「アースワークス」を通じてポスター制作をはじめるが，1977年ごろには，マリー・マクマホン，ジャン・マッケイ，マイケル・カラハンらもこのコレクティヴに加わってきていた．コーリン・リトルは，さらにキャンベラに「エインズリー・ヴィレッジ・ワークショップ」を開設，死ぬまでそこで活動する．

「レッドバック・グラフィックス」は，マイケル・カラハンとグリーゴー・カーレンとによって，1980年，シドニーの南方90キロのところにあるウロンゴンに設立された．この町の特色といえば，イギリス，南ヨーロッパ，東南アジア，南米からの移民が多く，しかも失業率が高いこと．「レッドバック」は，州や連邦政府からの補助金を得て，組合運動や各種の人種・地域グループのためにグラフィック・アート・サーヴィスを行なっている――ここで制作されるのは，ポスター，ビラ，出版物，パンフレット，旗などだ．

チップス・マッキノルティは，コミュニティ・アーツ・オフィサーとして働くためにシドニーを去ってクイーンズランド州タウンズヴィルに赴き，この２年間，「ミミ・アボリジナル・アーツ・アンド・クラフツ」のクラフト・アドヴァイザーをしている．これも「アースワークス」の元メンバー，レイ・ヤングは，さらに北のバサースト島で，「ティウィ・デザインズ」のアドヴァイザー役．ここでは，６名の先住民が，自分たちの文化の生産に従事している．このようなシルクスクリーン工房は，ニュー・サウス・ウェールズだけにとどまらない．メルボルン(たとえば「ブレッドライン・コレクティヴ」やアデレード(たとえばアン・ニューマーチと「プロスペクト・コレクティヴ」)にも，活発な活動を行なっているところがいくつもある．さらに加えて．おびただしい数の，単独で制作をつづけている者，特定のポスターをつくるときだけ随時参加する者がいる．

アン・ニューマーチは，1974年純粋に個人としての作家活動を継続することを潔しとせず，以後はさまざまなグループやコミュニティで制作しようと決意した．彼女の作品は，本展に出品される他の本性作家の場合と同様，社会的なコミットメントや地域活動への熱心な関わりとともに，フェミニスト運動への

関心を示している．

「ルーシフォイル」は，1980年，「アースワークス」に代わってコレクティヴとして作品制作をつづけている．この工房ではポスターづくりに常時８名までのメンバーが参加，やはり女性の権利，アーティストの報酬や契約，環境保全などの問題をあつかっている．社会的活動としてのポスターづくりは，アーティストたちが，その激務に加えて，報酬の少ないこのような仕事を必ずしもつづけられないという点で,従来とは変わってきた．使われる化学薬品も，からだにきわめて悪いということがいまではわかっている．８年から10年ほど前のように，ポスターが低廉につくれるのでもない．備品や材料代は，けっしていま安くはない．だからといって，ポスターづくりが，オーストラリアでは廃たれつつあるというわけではない．反対に，ますます隆盛の一途．既成秩序の内部に，またそれをいくらかはみだしたところに，二股かけて存在するひとつの確かな芸術形式として，その位置を保っているのである．

〔参考文献〕

"eureka! Artists from Australia", I.C.A. / Arts Council of Great Britain, 1982.

"Art Network 5",Sydney,Australia.Summer / Autumn 1982.

INTRODUCTION

by Judy ANNEAR

Screen printed posters of the nature represented in this exhibition come out of the political upheavals that swept the world from 1968 through to the mid-Seventies. The first collective to be established was the Earthworks Poster Collective which was begun by Colin Little in 1972 at the "Tin Sheds", Sydney University. The majority of the people in this exhibition have been, at some point, associated with Earthworks as the collective worked through the seventies and finally disbanded in early 1980. The Tin Sheds was a meeting and working place for a diverse group of individuals, both Sydney University students and people from the surrounding community. Large editions of posters were produced primarily for posting up in the streets, advertising other left political groups activities, or produced more spontaneously in response to specific political events. Toni Robertson and Chips Mackinolty both began their poster work via Earthworks in 1974; by 1977 Marie McMahon, Jan Mackay and Michael Callaghan had also joined the collective. Colin Little moved on to set up the Ainslie Village Workshop in Canberra where he worked until his death in 1982.

Redback Graphix was set up by Michael Callaghan and Gregor Cullen in 1980 in Wollongong, an industrial town 90km south of Sydney. Wollongong is characterized by its large population of migrants from Britain, Southern Europe, South east Asia and South America, and by its high unemployment. Redback is State and Federally funded to provide a graphic arts service for the union movement and various ethnic and community groups—posters, handbills, publications, pamphlets and banners are produced.

Chips Mackinolty left Sydney in 1980 to work in Townsville, Queensland as a Community Arts Officer, for the last two years he has been working as a Craft adviser for Mimi Aboriginal Arts and Crafts. Another former Earthworks member, Ray Young, has gone even further North, to Bathurst Island where he works as an advisor to Tiwi Designs, a workshop where 6 aboriginal men work producing the designs of their culture. Screenprinting workshops have never been solely confined to N.S.W. There are thriving workshops in Melbourne (e.g. the Breadline Collective), Adelaide (e.g. Ann Newmarch and the Prospect Collective), as well as the innumerable individuals who continue to work alone or may join up to produce a particular poster.

Ann Newmarch made a deliberate choice in 1974 to work in groups and in the community as against continuing a purely solo career. Her work, like the other women represented here, exhibits feminist concerns as well as social commitment and keen involvement in community work.

Lucifoil took over Earthworks' facilities in 1980 and continues to produce work as a collective. The collective has up to eight people involved with women's rights, artists fees and contracts, and conservation. Poster making as a social activity has changed in that artists have not always been able to continue in a labour intensive, lowly paid activity which, it is now recognized, is highly dangerous in the chemicals used. Poster making is also no longer as inexpensive as it was 8-10 years ago; the equipment and materials now are far from cheap. This does not mean that the making of posters is a dying art in Australia—on the contrary it thrives and has taken its place as a valid art form existing both within as well as somewhat outside the established order of things.

Bibliography:
eureka! Artists from Australia, I.C.A./Arts Council of Great Britain, 1982.
Art Network 5, Sydney, Australia. Summer/Autumn 1982.

フランシス・バデン
Frances BUDDEN

●略歴

1950年，シドニー生まれ．
1962—72年，ナショナル・アート・スクールおよびアレグザンダー・マッキー・ティーチャーズ・カレッジに学ぶ．1973—76年，高校美術教師．1978—81年，フリーのイラストレイター．「マチルダ・グラフィックス」（女性によって組織・運営される共同工房）のメンバーとしてその創立にあたる．
『LIP』，『ガールズ・オウン』，『F/Art』，『ア・ウィメンズ・アーツ・ニューズレター』（いずれもオーストラリアのフェミニスト誌）に寄稿．また，シドニーで女性の，あるいは地域の展覧会を数多く組織し，オーストラリア各地で展示している．

●出品作 Work to be Shown at continuum '83

1 "Stepping Out With the Emus on a Typical Aussie Day"（『これぞオーストラリア日和，という日，エミューといっしょにちょっと外出』） 1980—81
シルクスクリーン 33×23″

"エミュー"はダチョウを小型にしたようなオーストラリアの鳥．翼は発達しておらず翔べない．

2 "Grown Your own Grassroots Defiance Against the Capitalist Diet"（『自分のグラスルーツを育て資本主義的ダイエットに立ち向かえ』）
シルクスクリーン 33×23″

1. "Stepping Out With the Emus on a Typical Aussie Day" 1980-81
screenprint
33 x 23"
2. "Grow Your Own Grassroots Defiance Against the Capitalist Diet"
33 x 23"

ジャラク・グラフィックス
JALAK GRAPHICS
チップス・マッキノルティとパディ・パトリック・ジャンガラ
Chips MACKINOLTY & Paddy PATRICK JANGALA

●チップス・マッキノルティ 略歴

1954年，ヴィクトリア州モーウェル生まれ．キャサリーン（ノーザン・テリトリー）の「ミミ・アボリジナル・アーツ・アンド・クラフツ」のクラフト・アドヴァイザーとして働く．オーストラリア各地や海外でポスター作品を展示発売．

●パディ・パトリック・ジャンガラ 略歴

40歳くらいのアボリジニ．ウァルピリ言語圏に属するラジャマヌに住む．ラジャマヌ・ランゲージ・センター勤務．

●出品作 Work to be Shown at Continuum '83

1．"Walyaji wankarunyayirni"（土地は命） 1983
シルクスクリーン 102×76cm
2．"Nguru Nyamtu—Wardingkinyayirni Nyiyakanti—kantiji Kamparrunyayirni Walyaku Nyampukunyayirni"（オーストラリア製） 1983 102×38cm
3．"Karli"（ブーメラン） 1983
シルクスクリーン 102×76cm

1. "Walyaji wankarunyayirni" (Land is Life) 1983
screenprint
102 x 76 cm
2. "Nguru Nyamtu-Wardingkinyayirni Nyiyakanti-Kantiji Kamparrunyayirni Walyaku Nyampukunyayirni" 1983
'Australian Made)
102 x 38 cm
3. "Karli" (The Boomerang) 1983
screenprint
102 x 76 cms

コーリン・ケイス・リトル
Colin KEITH LITTLE

●略歴

1952年，シドニー生まれ．1982年，死去．
1971年，シドニー大学（ファイン・アーツ・ステュディオ）で非公式に織物と版画を学ぶ．1972—73年，シドニー大学に版画工房を設け，学内および地域のグループにポスター制作の指導を開始．「アースワークス・ポスター・コレクティヴ」を設立する．1975年，日本に旅行し研究．1976年，「アースワークス・ポスター・コレクティヴ」で活動．シドニー大学で教える．1977年，日本へ旅行，研究．1977—79年，バサースト島先住民の版画グループ「ティウィ・デザインズ」のクラフト・アドヴァイザー．ティウィ族は織物の捺染のために伝統的なモチーフとデザインを発展させる．1980年，キャンベラのオーストラリアン・ナショナル・ユニヴァーシティで日本語を学ぶ．「メガロ・インターナショナル・スクリーンプリンティング・コレクティヴ」を設立し，若いアーティストたちの新しいグループ，地域のさまざまなグループ，そして失業者らに版画を教える．

●Selected Group Exhibitions

1977 — "Walls Sometimes Speak", a Travelling Exhibition
1978 — "Commonwealth Arts Festival", Edmonton, Canada
1979 — Gippsland CAE Invitation Show
1981 — "Eureka" Artists from Australia, ICA Great Britain
"Billposters Appreciated", Bitumen River Gallery, Canberra, ACT
1982 — "All Australia Poster Show", Ewing Gallery, Melbourne University, Melbourne, Victoria
"Contemporary Australian Art", Australian National Gallery, Canberra, Melville Hall
"Megalo Poster Show", Bitumen River Gallery, Canberra, ACT

●作家について Statement About the Artist

コーリンは，すべての人々が表現メディア，コミニュケーション・メディアにアクセスをもつべきだということを，つねに原則にしていた．

彼は街頭用のポスター，また自分の支持する主張のためのポスターをつくることを社会変革のひとつの手段であると見て，オーストラリアのポスター製作者にとっての共同作業の伝統，コミュニティ・アクセスの伝統を自らの実践のなかで育てあげた．

Colin's principle was always that all people should have access to expressive and communicative media.
He saw in printing posters for the street, for causes he supported, a mean to social change and in his actions fostered a tradition of collective work and community access for Australian postermakers.

●出品作 Works to be Shown at Continuum '83

1. "An Aboriginal Treaty for All Australians"(「すべてのオーストラリア人に対するアボリジニの協定」) 1981
   シルクスクリーン 51.5×38cm
2. "Untitled"(「無題」) 1976
   シルクスクリーン 64×48cm
3. "Royal Romance"(「ロイヤル・ロマンス」)
   シルクスクリーン 65×52cm

1. "An Aboriginal Treaty for All Australians" 1981
   screenprint
   51.5 x 38 cm
2. "Untitled" 1976
   screenprint
   64 x 48 cm
3. "Royal Romance" 1981
   screenprint
   65 x 52 cm

ルーシフォイル・ポスター・コレクティヴ
THE LUCIFOIL POSTER COLLECTIVE

●略歴

「ルーシフォイル・ポスター・コレクティヴ」は，政治的・社会的な問題にかかわるポスター制作に寄せた，このグループの関心から展開されてきた．

1980年のはじめに，コレクティヴはシドニー大学のアート・ワークショップ，"ティン・シェッズ"に入るが，ここにはすでに，1970年代を通じて，「アースワークス・ポスター・コレクティヴ」によるポスターづくりの長い伝統があった．「ルーシフォイル」が存続した3年間に制作されたポスターは，環境問題，反核，組合関係，さらに先住民の土地権，女性の権利，アーティストの権利，コミュニティ・プロジェクトに関するものなど．

制作費の高騰や健康に対する配慮から，以前は安価だったシルクスクリーンの簡便な利点をいまでは充分に生かせなくなったが，競争の激しい商業ベースの仕事に伍して，手づくりポスターへの需要は依然として多い．

街頭ポスターを禁止する新条例は，作家兼制作者に受難のおそれありとしなければならないが，さらにこれがポスターの使われ方にも影響を及ぼすこと必定であろう．

ここで紹介されるのはわずか4名の作品にすぎない．しかし，以下にあげる延べ8名がコレクティヴで働いている．すなわち，パム・ディベナム，ジャン・フィールドセンド，アンジェラ・ジー，グラーム・ライトボディ，レオニー・レーン，ディヴィット・モーロゥ，トニー・スティサキス，シェオナ・ホワイト．

パム・ディベナム
Pam DEBENHAM

●略歴

1955年生まれ．

1977—79年，シドニー・カレッジ・オブ・ジ・アーツに学ぶ．1980—81年，シドニーとメドゥバンクのテクニカル・カレッジ，およびローゼル・コミュニティ・ユース・サポート・スキームで版画の非常勤講師．1982—89年，「ルーシフォイル・ポスター・コレクティヴ」に所属．またシドニー大学アート・ワークショップの指導教員．

ジャン・フィールドセンド
Jan FIELDSEND

●略歴

1950年生まれ．

1978—79年，「アースワークス・ポスター・コレクティヴ」に所属．1980—81年，「ルーシフォイル・ポスター・コレクティヴ」に属し，シドニー・ウィメンズ・ウェアハウスで「ウィメンズ・ポスター・コレクティヴ」と共働．若年失業者のための「スクリーン・ポスター・ワークショップ」を設立する．

アンジェラ・ジー
Angela GEE

●略歴

1953年生まれ．

1972年，ブリスベーン・スクール・オブ・アート（クイーンズランド州）に学ぶ．1975—77年，メルボルンのプレストン・インスティテュート・オブ・テクノロジーに学ぶ．1978年，「DAG・プリンティング・ポスター・ステュディオ」に加わる．1980—81年，「ルーシフォイル・ポスター・コレクティヴ」に所属．またシドニー大学で指導教員．1983年，ポーランドで居住芸術家．

レオニー・レーン
Leonie LANE

●略歴

1955年生まれ．

1975—77年，メルボルンのプレストン・インスティテュート・オブ・テクノロジーに学ぶ．1977年，「アンチ・ウラニウム・ポスター・コレクティヴ」に所属．1979年，シドニーの「カックローチ・ポスター・コレクティヴ」に所属．1980—82年，「ルーシフォイル・ポスター・コレクティヴ」に属し，シドニー大学で指導教員．

●出品作 Works to be Shown at Continuum '83

1. "Artworkers Union Benefit"（「芸術労働者組合年金」）
   1982 パム・ディベナム

1982年のシドニー・ビエンナーレでのアーティストの権利を確

保しようとのキャンペーンは，長く，しかも実りのないものだったが，これに続く“芸術労働者組合年金”のためのポスター．報酬，契約，女性の平等の参加などはすべてビエンナーレ当局によって拒否された．

2．“Every Mother's a Working Mother”（『どの母親も働く母親』） 1981 ジャン・フィールドセンド
シルクスクリーン 76×51cm
結婚せず働く母親としての個人的な体験へのひとつの反応．

3．“Don't Log Rainforest”（『レインフォレストの木を切るな』）1981 アンジェラ・ジー
シルクスクリーン 76×51cm
このデザインはオーストラリアン・コンサヴェイション・ファンデーション（オーストラリア自然保護財団）からウーローモーロー壁画プロジェクトのために依頼されたもの．

4．“Frock Rock”（『フロック・ロック』） 1982 レオニー・レーン
シルクスクリーン 76×51cm
「ニュー・サウス・ウェールズ・ウィメン・アンド・アーツ・フェスティヴァル・ロック・コンサート」のためのプロモーション用．

1. “Artworkers Union Benefit” 1982 Pam Debenham
A poster for the Artworkers Union Benefit following a long and frustrating campaign to secure artists' rights in the 1982 Biennale of Sydney. Fees, Contracts, and the equal representation of women were all refused by the Biennale administration.
2. “Every Mother's Working Mother” 1981 Jan Fieldsend
screenprint
76 x 51 cm
A response to personal experience as a single working mother
3. “Don't Log Rainforest” 1981 Angela Gee
screenprint
76 x 51 cm
This design was commissioned by the Australian Conservation Foundation as a mural in the Wooloomoloo Mural Project.
4. “Frock Rock” 1982 Leonie Lane
screenprint
76 x 51 cm
Promotion for the New South Wales Women and Arts Festival Rock Concert.

ジャン・マッケイ
Jan MACKAY

●略歴

1950年，シドニー生まれ．

1974年，ナショナル・アート・スクールに学び絵画の学士号取得．1977—79年，「アースワークス・ポスター・コレクティヴ」に所属．1980年，ポスター，グラフィックおよびファブリック，手塗り家具，映画美術などの領域で活動．現在は他の3人の女性とともにファブリック・デザインと版画の工房を設立するべく準備中．

●出品作 Work to be Shown at Continuum '83

“This Woman is Not a Car”（『この女性は車ではない』） 1981
シルクスクリーン 58×91cm

1. “This Woman is Not a Car” 1981
screenprint
58 x 91 cm

マリー・マクマホン
Marie McMAHON

●略歴

1953，メルボルン生まれ．

1975年からシドニーでポスター・デザイナー，シルクスクリーンのプリンター，グラフィック・アーティスト，イラストレーターとして活動．1980年にはバサースト島でアボジリニのアーティストと共働．現在はシドニーでシルクスクリーンとデザインの工房設立に関わっている．

●作家の言葉 Statement by the Artist

「地代を払え —— ここはアボリジニの土地だ」は，オーストラリアにおける先住民の地権に対する，政府や企業利権による絶えざる攻撃に反応してつくられたもの．

このスローガンは，ノース・クイーンズランド（アボリジナル）ランド・カウンシルによってひろめられたが，この国の土着民に対する地権と自決問題をホワイト・オーストラリアンたちにつきつけ，それはヨーロッパによる植民地化200年のなかでの土地や生命，文化の剝奪に対する補償問題を提起する．

このポートレイトは，ノーザン・テリトリーのダーウィンから80キロ北にあるバザースト島のティウィ族の1女性を描く．

「地代を払え」は独立して制作され，ニュー・サウス・ウェールズのウロンゴンの「レッドバック・グラフィックス」で刷られた．そしてシドニーの書店販売やノーザン・テリトリーの先住民組織を通じて配布された．

“Pay the Rent — You are on Aboriginal Land” was produced in response to continuing attacks on Aboriginal land rights in Australia by governments and corporate interests. The slogan, which was popularised by the North Queensland (Aboriginal) Land Council, confronts white Australians on issues of land rights and self-determination for the indigenous people of this country. It raises the issue of compensation for loss of land, life and culture during 200 years of Europen colonization.

The portrait depicts a woman of the Tiwi tribe of Batrhurst Island, 80 kilometers north of Darwin in the Northern Territory.

“Pay the Rent” was produced independently and printed at Redback Graphix, Wollongong, New South Wales. It was distributed throught bookshop sales in Sydney and through Aboriginal organisations in the Northern Territory.

●出品作 Work to be shown at Continuum '83

“Pay the Rent - You are on Aboriginal Land”（『地代を払えーここはアボリジニの土地だ』） 1982
シルクスクリーン 51×76cm

“Pay the Rent — You are on Aboriginal Land” 1982
screenprint
Dimensions: 51 x 76 cms

アン・ニューマーチ
Ann NEWMARCH

●略歴

1945年，サウス・オーストラリアのアデレード生まれ．現在，同地に住む．11歳のジェイコブ，6歳のブルーノ，6カ月のジェッシーの母親．

サウス・オーストラリアン・スクール・オブ・アート，ウエスタン・ティーチャーズ・カレッジ，フリンダース・ユニヴァーシティ・オブ・サウス・オーストラリア(アデレード)に学ぶ．

1974年以後は商業画廊での個展を止め，もっぱらグループ展かテーマ展に出品．現在「プロスペクト・ミュラル・グループ」に属し，自分の住む住地域の居住芸術家として活動している．

•One Person Exhibitions
1969-74 Sydney, Adelaide, Brisbane

•Group Exhibitions
1968 on wards throught Australia, including:
1979 — McCaughey Prize Exhibition, National Gallery of Victoria, Melbourne
"Biennale of Sydney: European Dialogue", Art Gallery of New Southe Wales, Sydney, NSW
"The Union Show", Women's Art Movement, Adelaide University, Adelaide, SA
1980 — "The Map Show", Contemporary Art Society, Adelaide, SA
"Adelaide Festival of Arts Postcard Exhibition", Adelaide, SA
"The Times Square Show", Times Square, New York USA
"Painting in South Australia Today", Maude-Vizard Wholohan, Art Gallery of South Australia, Adelaide, SA
1981 — "Selections from a Century", Travelling Exhibition, Art Gallery of South Australia, Adelaide, SA
"The Lovely Motherhood Show", Experimental Art Foundation, Adelaide, and tour of country areas
"Australian Perspecta '81", Art Gallery of new South Wales, Sydney, NSW
1982 — "Quantum Leaps", Women's Art Movement, Adelaide, SA
"From the Inside Out", Sydney Women & Arts Festival Midlands Group, Nottingham, UK

〔出品作〕Work to be Shown at Continuum '83

1． For"John Lennon & my two Sons"（『ジョン・レノンと私のふたりの息子』のために） 写真シルクスクリーン 1981 91×65cm

2．"Jake, Bruno & Jessie, 10years, 5years & 5days"（『ジェイク，ブルーノとジェッシー，10歳，5歳と5日』） 1982 75×53cm

これは，10年以上にわたってわが子たちの発育関係を見る10点のプリントのうち6番目のもの．

1. For "John Lennon & my two Sons" 1981
photographic screenprint
91 x 65 cm — each of two prints
2. "Jake, Bruno & Jessie, 10 years, 5 years & 5 days 1982
Photographic screenprint
75 x 53 cm
This is the sixth print in a series of 10 prints, over 10 years, looking at the developing relationship between my children.

レッドバック・グラフィックス
REDBACK GRAPHIX

マイケル・カラハン，グリーゴ・カーレン，マリー・マクマホン
Michael CALLACHAN, Gregor CULLEN, Marie McMAHON

●略歴

「レッド・バック・グラフィックス」は，シドニーから90キロにある鉄鋼と石炭の町，ウロンゴンでポスター制作とグラフィックスを手がける工房である．ウロンゴンはオーストラリア最大の多国籍企業 B.H.P. に支配され，この町の労働人口の大半は同社に雇用され製鉄と採鉱に従事している．

ウロンゴンに主にイギリス，南ヨーロッパ，さらに近年になると東南アジアや南米からの移民が集中しているが，さまざまな文化が複合するこの地域の性格（同地方では70以上の言語や方言が話されている）が，コミュニケーション，文化，人種などの多くの問題を投げかけている．この地方ではまた，とくに若年層，移民婦人層における失業率がきわめて高いのが特徴である．

「レッドバック・グラフィックス」は州と連邦政府の芸術振興機関から5種類の補助金を得て設立され，これらによって2人分の常勤賃金が支えられている．この計画に補助金が出されたのは，労働組合運動や多様な人種や地域のグループにグラフィック・アートの便宜に供しようとするためであった．このことは，近年とみに意識的に行なわれるようになった，労働者層の利益や必要に関係する芸術プロジェクトを積極的に認めようとする文化政策の発展を反映している．

「レッドバック・グラフィックス」は，さまざまな文化が混在する工業コミュニティの必要を反映するヴィジュアル・アートのための，ひとつの演習拠点であり施設である．ヴィジュアルな生産活動の大部分は専任の芸術労働者の手で行なわれるが，彼らに背景情報や調査資料を供与するのは一般労働者，労働組合，各種の人種・地域の組織である．こうした組織を通じて，労働の場の日々の現実，産業や地域の問題の政治的知識や理解が得られる．「レッドバック・グラフィックス」による生産の主な領域をあげると，ポスター，ビラ，出版物，パンフレット，旗，そして1982年，ロンドンの ICA で出した『ユリイカ』展のカタログなどがある．

●出品作 Work to be Shown at Continuum '83

1． "No Lockouts"（『ロックアウトはごめん』） 1980 ハンドカット・ステンシル 20×30″

「サウス・コースト・マイナーズ・フェテレーション」のために制作．ニュー・サウス・ウエールズの炭坑中に配布された．

2． "Right to Work March"（『労働行進の権利』） 1982 フォトステンシル 28×30″

失業と鉄鋼と石炭産業における失業と人員縮少反対デモのために制作されたもの．

3．" What NOW Mr． Mao"（『さあどうする毛さん』） 1979 フォト・ステンシル 20×30″

グリフィス大学（グリスベーン）学生会のためにつくられたダンス・パーティへの呼びかけ用．

4．“Greetings from Wollongong”(『ウロンゴンからの挨拶』)
1982
フォト・ステンシル　24×36″
ウロンゴンの失業問題をあつかった映画の宣伝用にスチール・シティ・ピクチュアズのためにつくられたもの.

5．“Greetings from Wollongong” 1983
フォト・ステンシル
6枚組の絵はがき。同じく失業映画の宣伝用にスチール・シティ・ピクチュアズのためにつくられたもの.

6．“Aboriginal Voice”(『アボリジニの声』) 1983
フォト・ステンシル　30×40″
中央オーストラリアはアリス・スプリングのアボリジナル・メディア・アソシエーションのためにつくられたもので先住民向けカセット雑誌の宣伝用.

1. “No Lockouts” 1980
handcut stencil
20 x 30”
Produced for South coast Miners’ Federation, distributed throughout NSW coal mines.
2. “Right to Work March” 1982
photostencil
28 x 30”
Produced for a demonstration against unemployment and retrenchments in the steel and coal industry.
3. “What Now Mr. Mao” 1979
photostencil
20 x 30”
Produced for Griffith University Students’ Union, Brisbane, to advertise a dance.
4. “Greetings from Wollongong” 1982
photostencil
24 x 36”
Produced for Steel City Pictures to advertise a film on unemployment in Wollongong.
5. “Greetings from Wollongong” 1983
photostencil
Postcards, set of six, produced for Steel City Pictures to advertise a film on unemployment in Wollongong.
6. “Aboriginal Voice” 1983
photostencil
30 x 40”
Produced for the Central Australian Aboriginal Media Association, Alice Spring, to advertise Aboriginal cassette magazine.

トニー・ロバートソン
Toni ROBERTSON

●略歴

1953年，シドニー生まれ.

1972−74年，シドニー大学美術史科に学び学士号取得．1974−80年，「アースワークス・ポスター・コレクティヴ」に所属．現在キャンベラに住む.

● Selected Exhibitions

1977 — “Walls Sometimes Speak”, an exhibition of political posters. This exhibition travelled through New South Wales, Victoria and South Australia until 1979.
1978 — “Arte Friera”, Bologna, Italy
Burgerinitiative Umweltschutz Unterelbe, Hamburg, Federal Republic of Germany
1979 — “International Poster Exhibition”, San Francisco, USA
1980 — “Contemporary Australian Prints and Drawings”, Art Gallery of new South Wales, Sydney, NSW
1981 — “Contemporary Australian Prints”, National Gallery of Victoria, Melbourne, Victoria
“Artists Against Uranium”, a travelling exhibition organised by the Artworkers’ Union
1982 — “Eureka” Artists from Australia, Institute of Contemporary Arts, London, UK
“Women’s Imprint, Project 39”, Art Gallery of New south Wales, Sydney, NS

●作家の言葉　Statement by the Artist

これらのポスターは，現在世界的に高まりつつある平和と核軍縮を求める声の一部である．アーティストはつねに，平和と自由への人びとの闘いに関わってきたが，こんにち，私たちの政府が私たちを全面的破滅に押しやっているなかで，そのような関わりはかつてなく重要である.

These posters are part of the cry for peace and nuclear disarment that is growing louder and stronger all over the world. Artists have always been involved in the struggles of people for peace and freedom. Today, with our governments pushing us towards total destruction, that involvement is more crucial than ever.

●出品作　Work to be Shown at Continuum ’83

1．“The Royal Nuclear Show”(『王室核まつり』) 1981
シルクスクリーン（6点）
77×51.5cm（図板のサイズ）　82.5×58cm（台紙のサイズ）

1. "The royal Nuclear Show" 1981
screenprint (six)
77 x 51.5 cm (image size)
82.5 x 58 cm (paper size)

ARTISTS' BOOKS
アーティスツ・ブック

イントロダクション
ジェニファー・フィップス

1970年代のはじめごろまで，オーストラリアにおける美術と本とのつながりといえば，ほとんどイラストレイター，豪華本の製本家，版画集やコンクリート・ポエトリーのつくり手とのものだった．

オーストラリアのアーティストたちは，1960年代の後半，書き言葉を自分たちの作品にとりこみはじめる．この，コンセプチュアル・アートの考え方が，シドニーやメルボルンといった中心地から次第にひろがっていくのだが，そういうところでは，カラー・フィールド・ペインティングや（もっぱらそれを支えていた）商業画廊のシステムから離れて，美術の制度について話し合おうとするアーティストたちの手で“オルターナティヴ・スペース”がいくつかつくられた．この時期のオーストラリアの美術に影響を与えたのは，イギリスのグループ「アート・アンド・ランゲージ」だった．「フルクサス」と呼ばれる国際的なグループからの影響もあったが，彼らの表現行為は，いわゆる美学の約束ごとを破るもので，これがアーティストたちを，社会批評のひとつのかたちとしての美術をつくるという考え方に向かわせ，伝統的な素材にこだわらず，多くの違ったものを使わせることになる．

“アーティスツ・ブック”，すなわちアーティストがつくる本は，およそ過去10年間に見られるようになった現象だといってよいが，そこでは，“本”というものの観念や形態が，シリアル（連続的）・アート，イメージの反復，観念とイメージとの連合，概念の操作のために使われてきた．

このささやかなグループの本たちは，風景 — 環境 — 複合文化社会といった，〈Continuum '83〉のテーマに沿って大まかに選び出されたものである．

ニュージーランドのアーティスト，エヴァ・ユーイン・マンワによる『すべては沈黙のなかで．マイケル・チャンの１日』は，彼女がアデレイドでつくった作品で，英語と中国語で発表されている．オーストラリアには，1850年代のゴールド・ラッシュ時代からの古い中国人コミュニティがいくつかあるが，この本は，異文化のなかに置かれたひとつの民族集団の孤立をとりあげたもので，「中国料理店でおなじみの，最後の盛りつけの背後にある労働」に焦点が当てられている．マー・グラウンズとポール・フォールロスの「アークサイド・ストリート」は，ティブーブラの町に近い奥地集落の記録だが，アークサイド・ストリートは，ここでディンゴ・フェンスと直角に，またそれを横切るかたちでつくられたひとつの環境的な美術作品である．ディンゴ・フェンスとは，この地方の放牧羊を襲うオーストラリア野犬，ディンゴの通るのを阻止するための，３つの州にまたがって何千キロものびる柵である．この美術作品は，柵の犠牲になったディンゴをはじめとする珍しい動物たちの骸骨をとりいれ，シンボリックな自給自足的キャンプ，太陽の軌道，ヨーロッパ人開拓地でつくられたり工業生産された物品などを用いている．

社会問題をあつかった本の一群もある．フランシス・バデンの，痛烈でアイロニックな『あるレスビアン日記作家の恐るべき真実』や，ヘレン・リルクラップのコラージュとドローイン

グによる『彼女はBでいいのよ．私にはわからない』の2点はフェミニスト作品である．ニューヨーク在住のオーストラリア人アーティスト，ルース・ベイザーは，『あなたはそれを見過ごせない』で暴力と核戦争の脅威をテーマにモンタージュをつくっているし，やはりフォトモンタージュを手がけるピーター・リシオッティスも社会的な孤立と断層をとりあげている．キプロス生まれのピーター・リシオッティスのこの本『賢いエレクトロンの旅』は，オーストラリアに移住してきて，異邦の少数者として辛酸をなめてきた自分の両親に対するはなむけである．物語『そしてこの小男は仕事に出かけた』も父親についてのものである．

"個人主義"という西欧的な金科玉条に背を向けて制作するピーター・ティンデールは，新聞から切り抜いたスナップショットを，無名の群集を背景に置いて提示する．それぞれの写真は，「…… われわれは（人名），……（老いた，幸福な，など適当な修飾語）として記述される」というタイトルの方式にあてはめることができる．作家はこの方式のプロセスを次のように説明する．

"I　　am／…… we are …… described as being ……"

□═══□　＝　□／═══□═══□═══□═══□

ロバート・ジャックス，クリス・クロフト，ジェニファー・マーシャルによる印刷された本がある．クリス・クロフトは自作についてこういう．「本というオブジェは，美術と文学とのあいだの空間を占める．それぞれのブック＝オブジェは，ひとつの物語と，ユーモアと陰鬱とが隣り合わせになった奇妙にアンビバレントな世界を観察・記述した一連のイメージとをもっている．それらはまた，オブジェとしての本についてのものである」．ジェニファー・マーシャルの本にあるのは，筆跡のようなしるしである．画家であり版画家でもある彼女は，中央の四角いイメージが360度ひっくり返るようにリノリウム版を彫ったのだが，それらのしるしの，どちらかといえば粗い質感が，各ページに生き生きとした力を与えている．

唯一の写真本は，ロバート・オウエンの『並列』である．スツールの立ちあらわれと，それを撮影する身振りとが，シドニーのある秋の朝に記録されたもの．自作について，オウエンは次のように書いている．「写真は，両極性とパラドックスとの探求を試みる機会を与えてくれる．所有と，存在の，現前の，この世界にあるということに対する世の中の態度とのあいだのギャップについて」．

INTRODUCTION
by Jennifer PHIPPS

Until the early 1970s, the association between artists and books in Australia was mostly one of illustrator, fine book binder, or creator of folios of prints, or concrete poetry.

Australian artists began incorporating written language in their art in the late 1960s. The ideas of conceptual art gradually spread from centres in Sydney and Melbourne, where the first "alternative spaces" were set up by artists seeking to establish a dialogue about art practice, outside colour field painting and the commercial gallery system. The English group Art & Language has had an influence on Australian art of this period, and so has the international group called Fluxus whose manifestations broke conventions of fine art aesthetics, and led artists to consider making art as a form of social comment, and to use many different materials, apart from the traditional ones.

Artists' Books are mostly a phenomenon of the last 10 years, where the idea and form of the book have been used for serial art, repetition of images, association of ideas and images, manipulation of a concept.

The books in this small group have been selected loosely around the theme of *Continiuum:* Landscape — Environment — Polycultural Society.

"All in the Silence. A Day of Michael Chan" by New Zealand artist Eva Yuen Man-Wah, is a work she did in Adelaide, and is published in English and Chinese. Australia has old Chinese communities, first established in the 1850s at the time of the gold rushes. This book looks at the isolation of one ethnic group in a different culture, and focuses on "the labour that lies behind the final presentation we are familiar with in Chinese Restaurants". "Oxide Street" by Marr Grounds and Paul Pholeros, documents the Australian Outback near the town of Tiboobura, where Oxide Street is an environmental art work, made at right angles to, and crossing, the Dingo Fence. The Dingo Fence runs thousands of kilometres through three States, and is designed to stop passage of Dingoes, or native dogs, which prey on sheep grazed in the area. The art work incorporates skeletons of dingoes and other native and exotic animals which are victims of the fence, has a symbolic self-supporting camp, a sun track, and artefacts from European settlement and industry.

A group of books are about problems in society. Two are feminist works, Frances Budden's sharp and ironic "Some Awful Truths of a Lesbian Diarist", and Helen Lillecrapp's collage and drawings called "Let Her B. I don't understand". Ruth Peyser, an Australian artist living in New York, in "You Can't Ignore It", has made montage on the themes of violence and impending nuclear war, while Peter Lyssiotis, also working in photo-montage, is concerned with social isolation and dislocation. Born in Cypress, Peter Lyssiotis' book "Journey of a Wise Electron" was made as a tribute to his parents who migrated to Australia, and suffered the stress of being a foreign minority. The story "And This Little Man Went to Work" is about his father.

Working against the western cult of individualism, Peter Tyndall presents snapshots, cut out from newspapers,

against a background of an anonymous crowd. Each photograph can be fitted to the formula of the title"... We are (name of person) described as being (appropriate adjective, such as old, happy)". The artist explains the process of this formula:

"I am /····· we are ····· described as being ·····"

Printed books are by Robert Jacks, Chris Croft and Jennifer Marshall Chris Croft says of his work: "The book-objects occupy a space between art and literature. Each book-object has a story, a series of images observing and depicting an oddly ambivalent world where humour and gloom are close together. They are also about books as objects." Jennifer Marshall's book has marks like writing. A painter and printmaker, she has reworked a linocut so that the central square image turns through 360°, and the rather rough quality of the marks gives vitality to the successive pages.

The only book of photographs is "Apposition" by Robert Owen. The presence of the stool and the gesture of photographing it was recorded on a Sydney autumn morning. Of his work, Owen writes: "Photography provides an opportunity to explore polarities and paradox. The gap between the attitude of the world toward possession and the notion of existence, of presence, of being in the world."

ブック・リスト
BOOK LIST

フランセス・バデン
Frances BUDDEN

「あるレスビアン日記作家の恐るべき真実」
1983
45.2×22.2cm
9葉
フェニックス・アートワーク刊, 1983

"Some Awful Truths of a Lesbian Diarist", 1983
45.2 x 22.2 cm
9 leaves
Phoenix Artwork, 1983

ヴァージニア・カヴェントリー
Virginia COVENTRY

「一点で，一点へ」 1980
13.4×27.5cm 50部のエディション
74葉

"At/to a point", 1980
13.4 x 27.5 cm Edition of 50
74 leaves

クリストファー・クロフト
Christpher Croft

「スケッチ・オブ・ブック」 1983
表紙28×21cm 版画25×250cm 5部のエディション
フォト・エッチングに手彩色
13葉

"Sketch-of-Book", 1983
Cover 28 x 21 cm Prints 25 x 250 cm Edition of 5
Photo-etchings, hand-coloured
13 leaves

マー・グラウンズ, ポール・フォールロス
Marr GROUNDS and Paul PHOLEROS

「アーキサイド・ストリート・中央オーストラリアのディンゴ・フェンスへの環境作品」
1981
21.5×32.8cm
50ページ
エクスペリメンタル・アート・ファウンデーション（アデレード）刊

"Oxide Street. An environmental Artwork on the Dingo Fence in Central Australia", 1981
21.5 x 32.8 cm
50 pages
Experimental Art Foundation, Adelaide

ロバート・ジャクス
Robert JACKS

「ファイヴ・ハンド・スタンプド・ブック」
（継続中の作品として1973年から1983年のあいだにつくられた12点から選んだもの）
各11×13cm
各12葉

"Five Hand Stamped Books" (Selected from 12 made between 1973 and 1983 as an on-going work)
11 x 13 cm each
12 leaves each

ヘレン・リルクラップ
Helen LILLECRAPP

『彼女はBでいいのよ．私にはわからない』
1978
BOOK 8
28.3×25.5cm
コラージュのある手づくり本
20葉

"Let her B. I dont understand", 1978
Book 8
28.3 x 25.5 cm
Hand made book with collage
20 leaves

ピーター・リシオティス
Peter LYSSIOTIS

『賢いエロクトロンの旅とその他の話』
1981
26.5×20.5cm 200部のエディション
表紙：シルクスクリーン 英語とギリシャ語
150ページ
マスターチーフ・エンタープライズス・P.L.（スタンプ）
チャンピオン・ブックス（メルボルン）刊，1981

"Journey of a Wise Electron and Other Stories", 1981
26.5 x 20.5 cm Edition of 200
Silkscreen cover, printed in English and Greek
150 papges
Masterthief Enterprises P.L. (stamp)
Champion Books, 1981, Melbourne

エヴァ・ユーエン・マン=ワ
Eva Yuen MAN-WAH

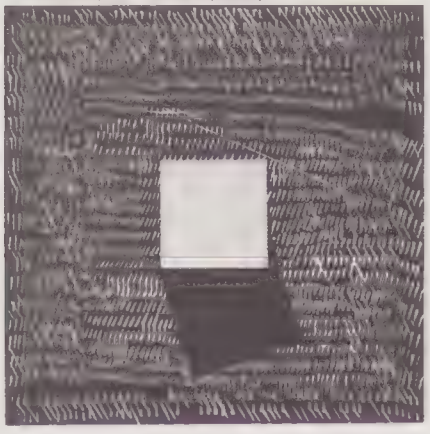
『すべては沈黙のなかで，マイケル・チャンの一日』 1979
16.2×22.4cm
44ページ
エクスペリメンタル・アート・ファウンデーション（アデレード）刊 1979

"All in the Silence. A Day of Michael Chan", 1979
16.2 x 22.4 cm
44 pages
Experimental Art Foundation, 1979, Adelaide

ジェニファー・マーシャル
Jennifer MARSHALL

『フリック・ブック』 1980
20×21cm 75部のエディション
リノカット，オフセット版
38ページ（カラーとも）
タマレスク（シドニー）刊

"Flick Book", 1980
20 x 21 cm Edition of 75
Offset of linocuts
38 pages (including cover)
Tamaresque, 1980, Sydney



ロバート・オウエン
Robert OWEN

『並列』 1980
23×26cm 10部のエディション
19葉

"Apposition", 1980
23 x 26 cm Edition of 10
19 leaves

ルース・ペイザー
Ruth PEYSER

『あなたはそれを見過ごせない』 1980
21.7×28.2cm
カラー・ゼロックス
70葉
ルース・ペイザー©1980 No. 4

"You Can't Ignore It", 1980
21.7 x 28.2 cm
Colour xerox
70 leaves
Ruth Peyser C 1980 No. 4

ピーター・ティンダル
Peter TYNDALL

『……われわれは……として記述される』
ピーター・ティンダル刊 1981
21×30cm
16葉
フォスターヴィル・インスティテュート・オブ・アプライド&プログレッシヴ・カルチュラル・エクスペリエンス（スタンプ）

"...we are...described as being..." published by Peter
Tyndall in 1981
21 x 30 cm
16 leaves
Fosterville Institute of Applied & Progressive Cultural Experience (stamp)

ボブ・ウェスト
Bob WUEST

『隔離病院からのルック・ブック』 1982
20.5×14.5cm 300部のエディション
72ページ

"Look Book from Quarantine", 1982
20.5 x 14.5 cm Edition of 300
72 pages

DOCUMENTATION OF WOMEN'S PERFORMANCE ART
女性パフォーマンス・アートの記録

イントロダクション
アン・マーシュ

オーストラリアにおいて，“ウィメンズ・アート”の組織化がはじまったのは，1970年代の初頭，すなわち女性たちが，近代的なフェミニスト運動の台頭するなかで，アーティストとして，かつまた女性として生きることは，ただ単にアーティストであることとは違うということを認識しだしてからである．女性アーティストであるという特別な経験は，階級や人種，そしてまた性の違いをこえて，みんなが分かち合えるものとしてありうるのではないか，あるはずだ，ということがわかってきた．女性アーティストとしての経験は，女性に生まれたすべてのアーティストが共有する現象だったのである．女性たちをして，さまざまなグループや組織に結集させたのは，この特別な経験にほかならなかったし，女性アーティストたちをして，美術界の政治的変革を求めて動きださせたのも，まさにこの同じ経験だった．“ウィメンズ・アート”の運動体が，70年代のあいだに，オーストラリアのほとんどの州で結成されたが，それらの目的はグループによって異なり，女性アーティストに対する差別をなくそうというものもあれば，研究・調査のグループをつくろうというものもあり，さらにまた，自分たちのギャラリーや教育プログラムを生みだそうというものもあった．女性たちは，映画，演劇，文学，視覚芸術といったあらゆる文化の領域でグループを結成する．“ウィメンズ・アート”の旗じるしのもとに，数多くの違った考え方があらわれでたのである．

アーティストや批評家，美術批評家たちが女性の美術史を調べはじめるが，この時期，“ウィメンズ・アート”運動によって，きわめて単純な問題がいくつか提起される．なかでもきわだっていたのが，「なぜ偉大な女性アーティストは出現しなかったのか？」というもの．重要な女性アーティストは何人もいたけれど，無視されてしまい，美術史の主流に名をとどめなかったのだと，70年代はじめごろには一般通念として信じられていた．女性も美術に重要な貢献をしたということを証すべく，おびただしい数の美術史の本が書店にあふれ，研究書，雑誌，映画の類いも登場する．

この，偉大な女性アーティスト探しと平行して，伝統的な女性の手仕事をめぐる論議もあった．アメリカでは，ジュディ・シカゴの著書「花もつ女」が，“フェミニスト・アート・プログラム”と“女性の家”の創設を記録し，さらに加えて，彫像，囲い，ソフト・スカルプチュア，私的・内的な空間に対する関心の強いフェミニスト・パフォーマンスなどを中心に置く“女性的美意識”を主張する．女性の伝統的な手仕事が再評価され，女性文化界で卓越した位置に押しあげられた．ある者たちには，いわゆる“井戸端会議”（キルティング・ビー）が，新生の，女性の文化的活動の奪還の，ひとつのシンボルとなる．

女性的美意識を重んずるシカゴたちは，女性の経験は男性のそれと違うから，当然，つくる美術も違ってくるはずだ，そして，この美術は容易に識別できるはずだという本来の主張を押し進めた．そこでは，女性アーティストの関心事は，自分たち自身の，女性としての私的な経験から直接生まれてくる，とされる．こういう考え方は，“私的なものこそ政治的”と明言する全的なフェミニスト意識にすんなりとなじんだ．フェミニスト思想を

通じて共有され，分析された私的経験は，世界中の女性たちが経ている不平等を変革しうる政治的慣行の基盤にすることができる．さらに，自己が直接に世界につながる価値観のプロセスは，それが私的なものからはじまるがゆえに，自分たちの抑圧を緩和しようとするすべての人びとの戦術ともなるのである．

フェミニストの美術サークルの内部で，女性の私的な経験はかなりの注目をあびた．“ウィメンズ・アート”の組織やフェミニスト教育プログラムの増加によって，“ウィメンズ・アート”の新しい時代がみちびきだされる．70年代の半ばごろには，すでに“フェミニスト・アート”が，新しい運動体として確立されており，女性アーティストたちは，あらゆる美術の現場で活発に動きはじめた．新しい世代の多くの女性が“フェミニスト・アート”に共鳴し，私的な主題や女性問題をとりあげる．新しいやり方で実験する者，主流の美術に固執する者，そしてまた一方には，政治的なグループに加わると，そのことによって自分が簡単に色分けされてしまい，おそらく差別されるのではないかと恐れてフェミニスト組織を避ける者もいた．

世界的な関心事としての“ウィメンズ・アート”運動は，ひとつの文化的・政治的運動にほかならないのだが，70年代のはじめのオーストラリアでは，そのような政治的関わりの含みは，必ずしも明瞭ではなかった．現代のフェミニスト運動は，“女性運動”という，より大きな概念にみちびく政治的な勢力である．この女性運動は，70年代を通じて，あらゆる前線で活性化し，フェミニストたちは，女性が不平等な地位に置かれていることを認めさせようと，あらゆるレヴェルで社会に訴え，圧力をかけた．女性運動は，社会における女性の地位を変えるために，理論と思想で身を固めて一歩一歩前進する．その展開の場は，リベラルの戦線，またラジカルの戦線においてであり，一方では理論と説得，もう一方ではスローガンと抗議の行進をもって闘われた．こうして，女性運動は，こんにち最大の，単独な政治運動となる．それは，女性たちを，女に生まれたというそのことを力としてひとつの旗じるしのもとに結集させたのだが，まさにそれゆえに，きわめて巨大なものになってきたそしてそのため，その大世帯のなかには，さまざまに異なり，ときには相対立するような多くの考え方をかかえこんでいるのである．

オーストラリアの“ウィメンズ・アート”運動は，男性が支配する社会で女性であることによって，自分たちがどういう位置に置かれているかについての自覚から，そしてそれを中心に台頭してきた．そしてその運動は，オーストラリア中，いや世界中の姉妹組織に勇気づけられて自主的にかたちづくられた．このため，また一般的な女性運動の性格のため，それぞれのグループは，それぞれ個別の焦点を志向し，展開させてゆく．“ウィメンズ・アート”運動は，年齢や背景，フェミニストの政治的関与の度合いを異にする者たちを代表して，ひとつの大きな寄り合い世帯になっていった．かたや保守的でリベラルな思想を提示するグループがあるかと思えば，もっとラジカルな実践をめざすグループもあったのである．

1976年に出版されたルーシー・リッパードの『中心から』において提起された重大な問題のひとつは，女性はただひときれの“パイ”で満足していいのか，というものだった．この提議は，女性アーティストが展覧会や美術界一般において，男性と同等に選ばれるためにはたらきかけるべきかどうかを問題にする．この新奇な戦術も，結局のところ失敗に終わる改良主義者の手管にすぎないのではないか？ “大義名分主義”で行ったところで，ごく少数の女性が主流にうけいれられるだけのこと，全体としての女性アーティストの位置は，過去の歴史そのままに，少しも変わらないことになる恐れがあった．同等の選出を追い求めても，既成権力の基盤は変わらず，女性は依然として，何が“重要”か，あるいは何が“偉大”かを定義づけるアクセスを否定され，この特権は，男性によって支配される体制の手中に残るだろうというわけだ．このような“口出し主義”の戦術は，多くのフェミニストの見るところでは，改良主義的であり，退行的だった．女性アーティストたちは，限定的に，しかも遅まきに評価されるだけの名分主義的なやり口では，美術界における全体的な女性の地位を変えはしないということを，すでに学んでいたのである．[2]

口出し主義とオルターナティヴ・スペースのネットワーク化というふたつの戦術が，フェミニスト批評の内部で戦わされた．口出し主義者たちは，女性のためのオルターナティヴ・スペースといっても，主流からは簡単に無視され，そういう組織は，全体から切り離された，他者としての女性の地位を補強するだけだという．それでも，70年代の終わりごろには，総じて女性たちは，いずれの戦術とも同じように重要で，芸術における不平等な女性の地位を再編するために，互いに補強し合うという考えで一致するようになっていた．

20世紀美術のさまざまな関係からすると，こと女性に限らず，社会における美術の役割りと位置づけを考えなおそうとするすべてのアーティストにとって，オルターナティヴ・スペースとそのネットワーク化は，当然のなりゆきとしてうけとめられなければならない．こんにちの美術の問題のなかで，とりわけて目立つのが，“アーティスト”なるものの地位と表現方法の分析であり，分断されていた作家／生産物／観衆の関係は徐々につきくずされ，あらゆる場に浸透する“マーケット”の位置が挑戦をうけてきた．

“ウィメンズ・アート”運動の概念が育ち，成熟するにつれ，批評的・思想的な分析も進む．偉大な女性アーティスト探しから，転じて文化のなかでの女性の位置の問題，女性が顧られず無視されてきたのはなぜなのか，という問題が焦点となった．

ロジカ・パーカー，グリセルダ・ポロック共著『オールド・ミストレス――女性，美術，イデオロギー』(1981)において，著者たちは次のようにいう．

「美術史における研究や評価のされ方は，ニュートラルな“客観的”学究態度の営為ではなく，ひとつのイデオロギー的な実践である．それは，見ることや解釈することの，ひとつの特殊な方法である．すなわちそこでは，無意識のうちにも私たちの社会のイデオロギーを無意識のうちにもなぞってしまう美術史家たちの信念や仮定が，美術史という名によってさしだされる美術の歴史そのものの姿を，かたちづくり限定するのである」[2]

歴史を記録し，収集する方法論が女性を損ない，支配的なイデオロギーのほうをもちあげてきた．社会における女性の地位が優勢に立ったことはけっしてなく，したがって彼女たちがそのようなものとして記録されることもなかったのである．

“女性的美意識”という考えも，女性の手になる旡大な作品群を見るなかで挑戦されてきた．

「20世紀における女性たちの多種さまざまにわたる活動は，同質の女性美術なるものの考えを退けるに充分な説得力をもっている．かわりに私たちは，女性たちが前衛の実践に介在してきたきわめて多くのありように立ち向かわされるのである」(3)

女性たちは，リベラルな，またラディカルな展望をあらわすあらゆる芸術の領域で活発に活動している．主流の制度に分け入ろうとする女性たちは，支配的なイデオロギーにつきあいだけでつながる．女性の，もっとラディカルで実験的な作品は，体制に抵抗するオールタナティヴなネットワークやイデオロギーを支持する．主流以外の構造は，実験的なアーティストにとってきわめて重要なものになってきている．抵抗する側が生きのびるためには，オルターナティヴな構造がなければならない．

主流は，支配的なイデオロギーを護り支え，新しいスタイルや運動を吸収するために前衛主義をひとつの制度として使う．このシステムがリベラルな性格の“フェミニスト・アート”を見過ごしてきたわけではない．それが主流のなかで，流行としてずいぶんもてはやされている国もいくつかあるのだ．真にラディカルで実験的な作品は，支配的な文化に対してもともと抵抗力があるから，こういうふうに吸収されてしまうことはない．

主流への抵抗力を維持し強めることは，私たちの世界の権力構造や価値体系をつきくずすので，ラディカルな戦術といえる．それは，まさにその存在によって，現存の秩序に挑戦し，人びとにオルターナティヴなモデル，新しいヴイジョン，新しい美術の慣行，選択権，そして自分たち自身で決定を下す力を与えるのである．

(© Anne Marsh, 1983)

註

(1) Rozsika Parker and Griselda Pollock, “Old Mistresses: Women, Art and Ideology”, 1981, p.135

(2) Ibid., Preface page xvii

(3) Ibid., p.137

INTRODUCTION

by Anne MARSH

Women's art organizations started to form in Australia in the early '70s when women began to realize, due to the rise of the modern feminist movement, that the experience of being an artist and a woman was distinct from being just an artist. It was discovered that the special experience of being a woman artist could and would act as a common sharing experience that transversed boundaries of class, race and sexuality. The experience of being a woman artist was a phenomena shared by all artists born female. It was this special experience that united women into groups and organizations, it was this same experience that motivated women artists to lobby for political changes in the art world. Women's Art Movements were formed in most States in Australia during the '70s, each group formed for their own individual reasons, some to conquer discrimination against women artists, others to create study and research groups, some to establish their own galleries and education programmes. Women formed groups in all cultural areas, in film, theatre, literature and the visual arts. Many different schools of thought emerged under the banner of the Women's Art Movement.

Artists, critics and historians started on the search for a women's art history, during this era some very simple questions were posed by the Women's Art Movement, notably, 'Why have there been no great women artists?' In the early '70s it was generally believed that there had been women artists of significance but they had been ignored and never recorded within mainstream history. Numerous volumes of art herstory began to flood the publishing market, research books, magazines, and films emerged to prove that women artists had made important contributions to art.

Running parallel to this search for great women artists we find a discourse around the issue of traditional women's crafts. In America Judy Chicago's book *'Through the Flower'* documented the foundation of Feminist Art Programmes and the Women's Building; it also asserted the 'feminine aesthtic' — centralized imagery, enclosures, soft sculpture and feminist performance art with its concerns for personal and interior space. Women's traditional crafts were re-evaluated and elevated to a position of prominance in women's cultural circles. The Quilting Bee became for some a symbol of regeneration, a reclaiming of women's cultural activity.

Chicago and others within the female aesthetic stream of consciousness continue to assert the original claim that: because women's expe- rience is different from that of men they will naturally make different art, and that this art can be easily recognized as the work of women. It was held that the concerns of women artists come directly from their own personal experience as women. This school of thought fitted well into the overall feminist consciousness which states unequivocally that: 'the personal is political'. Personal experience shared and analysed through feminist ideology can become the basis for a political practice that can change the inequality that women experience throughout the world. Further, that this process of self-to-world evaluation, because it begins with the personal, can become a strategy for all peoples to alleviate their oppression.

Within feminist art circles women's personal experience received considerable attention. The growing number of women's art organizations and feminist education programmes led to a new era of women's art. By the mid '70's *'Feminist Art'* had established itself as a new movement and women artists became active in all art practices. Many of the new generation pledged their allegiance to Feminist Art concerning themselves with personal subject matter and women's issues. Others experimented with new practices, some stuck with mainstream art, and some avoided feminist organizations fearing they would be to easily categorized, and perhaps discriminated against because of affiliation with a political group.

The Women's Art Movement as an international concern is a cultural political movement, in Australia in the early '70s the obvious implications of such political involvement was not always apparent. The modern feminist movement is the political force that motivates the larger concept of 'the women's movement'. This women's movement was active on all fronts during the '70s, feminists lobbied and pressured society on all levels to acknowledge the unequal position of women. The women's movement ploughed forward armed with theories and ideologies to change the position of women in society. It operated on a liberal and a radical front, fighting with theories and persuasion on one hand and on the other with slogans and protest marches. The women's movement has become the largest single political movement of our time. It unites women together under one banner, by virtue of their sex, yet it has grown to such huge proportions because of this that it incorporates diverse, and sometimes conflicting schools of thought within its larger structure.

The Women's Art Movement in Australia emerged from, and around, the position that women artists found themselves in by virtue of their being female in a male dominated society. Women's Art Movements formed autonomously encouraged by sister organizations throughout the country and the world. Because of this, and due to the nature of the women's movement generally, each group developed and directed its own particular focus. The Women's Art Movement grew into a large heterogeneous group representing women of different ages, backgrounds and degrees of feminist political involvement; some groups presented conservative or liberal ideologies whilst others pursued a more radical practice.

In 1976 Lucy Lippard's book *'From the Centre'* was published, one of the crucial questions posed was should women be content with just a piece of the 'pie'? The proposition questioned whether women artists should lobby for equal representation in exhibitions and the art world generally. Was this original strategy a reformist move that would eventually backfire? It was feared that 'tokenism' — acceptance of a few women within the mainstream would eventuate and women artists as a population would find themselves in the same position they had been in throughout history. The pursuit for equal representation would not change the established base of power, women would still be denied access to defining what is 'significant' or 'great' art, this privilege would remain in the hands of the male dominated establishment. The strategy of interventionism was seen by many feminists to be reformist and retrograde. Women artists had learnt that tokenist policies of limited and belated recognition did not change the overall position of women in the art world.(1)

The two strategies of interventionism and alternative spaces/networking were debated within feminist criticism. The interventionists argued that alternative networks for women could be easily ignored by the mainstream and that such organizations only served to reinforce the position of woman-as-other, separate from the whole. By the end of the '70s women generally agreed that both strategies were equally important and should be implemented simultaneously to redress the unequal position of women in the arts.

The concerns of twentieth century art support and confirm the need for alternative spaces and networking, not only for women but for all artists wanting to redefine the role and position of art in society. Prominent within the art concerns of our time has been the analysis of the position of the 'artist' and methods of representation, the separation of artist/product/audience has been undermined and the all pervading position of 'the market' has been challenged.

As the concept of a Women's Art Movement grew and matured so a critical ideological analysis developed. The search for the great women artists changed to focus on womens' position in culture and why it was that women had been neglected and ignored.

In Old Mistresses: Women, Art and Ideology by Rozsika Parker and Griselda Pollock (1981) the authors state that:—

> "The way the history of art has been studied and evaluated is not the exercise of neutral 'objective' scholarship, but an ideological practice. It is a particular way of seeing and interpreting in which the beliefs and assumptions of art historians, unconsciously reproducing the ideologies of our society, shape and limit the very picture of the history of art presented to us by art history."(2)

The methods of recording and collecting history have prejudiced women and favoured the dominant ideology, womens' position in society has never been dominant and hence they have not been recorded as such.

The notion of the 'feminine aesthetic' has also been challenged in view of the vast array of work being produced by women.

> "The heterogeneous activities of women in the twentieth century convincingly dismiss any notion of a homogeneous women's art. Instead we are confronted with the very many different ways women have intervened in avant-garde practice.(3)

Women are active in all areas of the arts representing a liberal and a radical perspective. Women seeking to intervene in mainstream practice align themselves with the dominant ideology by association alone. The more radical and experimental work of women supports the alternative networks and ideologies resistant to the establishment. Other-than-mainstream structures have become crucial for the experimental artist, in order for the resistance to survive there must be an alternative structure.

The mainstream protects and supports the dominant ideology, it uses avant-gardism as an institution to absorb new styles and movements, 'feminist art' of a liberal nature has not been over-looked by this system, in some countries it is a very fashionable trend within the mainstream. Truely radical and experimental work can not be absorbed in this way because of its innate resistance to the dominant culture.

Maintaining and strengthening resistance to the mainstream is a radical strategy since it undermines the power structures and value systems of our world. By its very existence it challenges the existing order and offers people an alternative model, a new vision, a new art practice, an option, a choice and the power to make their own decisions.

Anne Marsh Copyright ©, 1983

(1) Rozsika Parker and Griselda Pollock, "Old Mistresses: Women, Art and Ideology", 1981, p.135
(2) ibid., Preface page xvii
(3) ibid., p.137

ジェーン・ケント
Jane KENT

●略歴

1951年，クィーンズランドのマウント・イサ生まれ．
アデレード在住．ウィメンズ・アート運動のきわめて熱心な活動家．オーストラリアやアメリカで"実験的美術イヴェントと女性の文化"について講演してきた．現在著書『オーストラリアとアメリカのパフォーマンス・アート』を執筆中．

● Statement by the Artist
A major concern of my work has been experimenting with public participation as a means to create a public forum. Private concerns are realized as political realities. Participants are equal creators in the process of the performance. The development of conversation and the rise and fall of argument provide a mental activity that becomes a form of consciousness raising, affecting the thoughts of those involved, altering every day practice and offering alternatives to the culture.
I use simple open formats that are accessible to any audience. My art is a vehicle for conscious cultural actions against the prevailing ideology of the capitalist system. Creative political action that requires public participation is art as protest that creates active resistance against the status quo by numbers of the population.

キム・メイチャン
Kim MACHAN

●略歴

1960年生まれ．
シドニーに居住．同地のシティ・アート・インスティテュートで4年間学ぶ．

● Statement by the Artist
I have been involved in performance/installation work since 1979, and recently have become more interested in installation work.

"Rowing" June 1982 Nepean River, New South Wales

I will row upstream with my eyes closed till i am forced to open them then return.
Action lasted approximately 70 minutes. Water leaks into the boat, the boat randomly colliding into mangroves and bank.
Finally tangled, i open my eyes.
Rowing back, boat heavy with water.

(Recorded on sound tape)
"Still Rowing" August 1982
Installation
Experimental Art Foundation
Adelaide, South Australia
Basement flooded in water
one light source
amplified solidly continuous rowing.

"Still Rowing II" February 1983 Installation, Sydney
Long room
dingy filled with water
oars floating inside hull
continuous rowing, soft sound level

サイモン・マンゴス
Simone MANGOS

●略歴

1959年，シドニー生まれ．
ニュー・サウス・ウェールズ・コンサヴァトリウム・オブ・

ミュージックに4年間学び，シティ・アート・インスティテュートで同じく4年間学ぶ．シドニー居住．

• Statement by the Artist
I did public performance works for approximately three years. The work was usually one direct action carried out in a space that was integral to the core concepts involved, often of several hours' duration. I have been working in audio since 1980. My most recent work is now initiated by a private action/performance, later giving designation to the installation shown in public.

アン・マーシュ
Anne MARSH

●略歴

1956年，イギリスのミドルセックス生まれ．
美術学士(彫刻)．1979年よりアデレードのウイメンズ・アート運動に積極的に関わっている．「女性と美術」，「女性のパフォーマンス・アート」，「ウイメンズ・アート運動」について講演．
美術における女性の時事的な話題をラジオ放送のために定期的に執筆や談話を行なっている．現在『オーストラリアとアメリカのパフォーマンス・アート』執筆中．

• Statement by the Artist
"Political Slash"; "In Bad Faith"; "Good Life in Bad Faith"
The work in this series uses as raw material the current political situations throughout the world, focusing on tecent events and conflicts. The work involves a complex overlay of language and image to analyse and generate a new way of looking at the world. The language is designed differently for each work and as the series progresses a shift from simple to complex and be seen and heard. The performer/broadcaser takes varying roles in each piece, sometimes interpreter, protagonist, at others perpetrator.
"Political Slash" looks at the issue of command and authority, who has power and how people are deceived into believing in authorities that constantiy betray them. Political struggles in El Salvador, nicaragua, Guatemala, Iran, Israel and Poland were highlighted. The political meddlings of the USA were uncovered in the script.
"In Bad Faith" deals with religious fanatacism and holy wars, it questions authentic models of belief and looks at the relationship between religion and morality.
"Good Life in Bad Faith" proposes the Australian Commonwealth Games of 1982 as perpetrators of false ideologies that exploit and oppress people. The script reads as a policy speech for the Liberal-National Party Coalition of Queensland and represents them as extremely right wing and blatantly racist. Images of Aboriginal protest at the Games were juxtaposed with Fascist personalities from history and Queensland politicians. The audience were invited to burn replicas of the Australian flag to the tune of Waltzing matilda.

ジェーン・マクレナン
Jane McLENNAN
ヴィネッタ・ラジィーナ
Vineta Lagzdina

●ジェーン・マクレナン略歴

1949年，オーストラリア生まれ．現在シドニーに住む．

●ヴィネッタ・ラジィーナ略歴

1945年，ドイツ生まれ．現在シドニーに住む．

• Statement by the Artists
As creative performers we work towards performance pieces that fuse, in varying balance, a triangle of dance, theatre and music into a unified whole. The balance within this triangle shifts emphasis, according to the process of evolvement.
Jane's foundations are DANCE, CHOREOGRAPHY, STRUCTURING MOVEMENT.
Vineta's foundations are MUSIC, COMPOSITION, STRUCTURING SOUND.
However, we both have training across the borders, i.e. theatre technician, costume design, lighting, recording and CROSSOVER in music and dance training.
We combine in our work: sound/gesture, music/movement, song, image, text, electronics and ordinary objects — to create a dynamic, expressive and meaninfgul performance.
Structure grows, once the seeds are sown. For example, working with the human body and voice: in abstract, aural, kinetic composition; working from feelings and concepts.
Our work deals with aspects of women's experience, both personal, social and from the source of memory common to us all.
"MOVING PARTS" introduces the various work processes as outlined above, tailored to a specific environment, the Art Gallery of New South Wales, 1982.

ジリアン・オール
Jillian ORR

●略歴

1952年，メルボルン生まれ．メルボルン・ステート・カレッジに学ぶ．

• Statement by the Artist
The dream of the ideal world, in which each individual is free to live in peace and able to develop her or his original "birth task", and learn the vital lessons of existence without the oppression of other, is a dream far from reality.
Although the ways of understanding are many, they essentially say to listen to intuition (the self) fearlessly. This will be the guide throughout life.
Like energies attract, and thought in the positive and possible is also "attractive". So the energy spreads to where it is necessary. The dream of the few becomes the reality of millions only when the millions are also concentrated on the same essential dream.
The role of art gives voice and form to the dream by realizing the blockages of fear and visualizing ways to the future.
By listening to the dream, in visions of sleep and on awakening, realize them, must be to live to one's "birth task". When humanity is free to do this, art is not necessary. When every individual is living according to her/himself, the dream of millions is reality. This is not idealism when each individual lives their "self-dream
I concentrate on understanding my essential lessons and fear blockages, as one creature working like others, for the benefit of the world.

イーヴリン・ロス
Evelyn ROTH

●略歴

1936年，カナダのアルバータ州ムンデール生まれ．現在アデレードに住む．
美術は独学．ヴァンクーヴァーで「インターメディア」という共同工房に加入し，またブリティッシュ・コロンビア大学の美術ライブラリーに勤めていた1961年から68年までに美術経験を積む．
「インターメディア」(1965—69)には，ダンサー，コスチュームおよび環境デザイナーとして関わる．最初はフェンシング，東洋舞踊，メアリー・ウィグマンの舞踊テクニックを学び，のちエドモントン，ヴァンクーヴァー，ニューヨーク，カリフォルニアでエレン・グッドウィン，ボロス，ジーン・エルドマン，マーサ・エルドマン，イヴォンヌ・レイナー，スティーヴ・パ

クストン，デボラ・ヘイ，アン・ハルプリンらの教室でそれぞれモダン・ダンスのレッスンをうけた．
美術のギャラリーでマルチ・メディアの展覧会を開いたチームに加わり，ひとつの美術形式としての衣服という考えをふくらませはじめるが，最初の"着られる彫刻"展は，1971年，ニューヨークのミュージアム・オブ・コンテンポラリー・クラフトでのもの．
1971年，"リサイクリング"がひとつの大きな芸術的関心の的になった．イーヴリンは衣服，環境，彫刻などを廃品でつくりはじめ，多くの公開ワークショップでこの種の廃品の組み合わせ方を教える．1975年，『イーヴリン・ロス・リサイクリング・ブック』という本を著し，芸術的なリサイクリングの仕事を見せた．
同じく1975年．7名のアーティストとともに「イーヴリン・ロス・ムーヴィング・スカルプチュア・カンパニー」を結成．これらのアーティストは，彼女の，1人から5人までを収容する，スティッチやニットによるナイロン構造物"ムーヴィング・スカルプチュア"の作品をパフォーマンスとして表現した．この"ムーヴィング・スカルプチュア"における彼女の仕事を撮影した映画『時間に織りこまれた』が制作され，1977年，"ノン・フィーチャー映画部門でのベスト・アート・ディレクション"としてエトログ賞を受賞．
1976年以来，イーヴリンは祭儀や儀式に興味をもち，ニュー・メキシコ，韓国，タイ，バリ島，ペナンやハイダ村などで儀式のワークショップに参加している．こうした経験が，作品において儀式を芸術として提示する発想の追求へと発展してきた．

ジル・スコット
Jill SCOTT

●略歴

1952年，メルボルン生まれ．ヴィデオ，サウンド，パフォーマンスに関わる．

• Statement by the Artist

I am interested in PARADOX — statements or ideas contrary to received opinion; ideas that seem absurd at first hearing, people or things that conflict with pre-conceived notions of the reasonable or possible, opposing forces that counter-react on each other.
I have chosen three works that represent three approaches to PARADOX from the documentation of my past performance work.
Currently I am concerned primarily with finding paradoxical elements in the Australian landscape. This involves looking at the ways human activity is affecting the various levels of ecology here and possiblilities of turning technology around to aid preservation of the environment.

メアリー・タムラス
Mary TAMRAS

●略歴

1957年，イラク生まれ．国籍はアッシリア．
1970—74年，美術科の修了証取得．1978—80年，ロイアル・メルボルン・インスティテュート・オブ・テクノロジーで美術（彫刻）の学士号取得．
関心のある領域——彫刻，パフォーマンス，ヴィジュアル・アート，創作舞踊，ドローイング，舞台照明，陶芸，セット・デザイン，風景画，音楽，コンストラクション，映画，宝飾，ドラマと動き，版画．

• Statement by the Artist

1. "CHOICE": Installation, props, sound, projected image, movement.
"CHOICE" deals with the two aspects of human instinct.
— The stronger and the Weaker.
— The Positive and the Negative.
— The Right and the Wrong.
Making the "choice" is a process of life — what we are, and who we are is the product directed by the choice we make.
My interest in the concept evolved as a way for me to try to understand the nature of self-destruction.
I wanted to present the audience with a part of themselves that is not usually questioned, and that is why the mistake is made.
2. "VICTIM OF CHANGE"
The idea for this performance piece evolved from an experience I had working in a Guest house in the country. I began to question the guests' real motives for being there, and what it was they were escaping from (the responsibility of their daily lives for example: daily pressure/decision making). Here they felt secure in having someone decide for them. "Victim of Change" explores these hidden motives, their cause and effect.
As I became part of this concept I began to realize the cause for this behaviour leads to a lack of creative energy. I feel the direction of human creative power has caused an imbalance in the natural laws of the universe.
The only effective way for me to convey this idea was through art performance which incorporated all aspects of my artistic interest, to form a complete unit. This involved the use of sculpture, installation, colour, music, dance, film, sound construction and masks.

グェンダ・ワイズマン
Gwenda WISEMAN

●略歴

1952年，メルボルン生まれ．
ロイヤル・メルボルン・インスティテュート・オブ・テクノロジーで学士号（絵画）取得．同校で美術の特別研究員．
メルボルンの"エピダグロス・シアター"のためのデザイナー．
同じくメルボルンの"AKT 47"シアターでデザイナー兼パフォーマー．

• Statement by the Artist

The emphasis of my performance work has primarily been in pursuing an understanding of the dynamic caused through the presentation of ideas by means of multi media textural delivery in relation to found architectural environments. The work has aimed at exploring and demystifying the political relationship between idea, performer and audience.

〈CONTINUUM' 83〉オーストラリア側組織委員会

委員長：　牧川明生
メルボルン委員：ケン・スカーレット
　ジョン・デイヴィス
　ジェニファー・フィップス
シドニー委員：　ジュディ・アニア
　ジョン・ウィリアムス
　テレンス・マルーン
　ピーター・カラス
タスマニア委員：レイ・ホバー
パース委員：　トニー・ボンド

日本・オーストラリア文化交流推進委員会

藍画廊
淡路町画廊
INDEPENDENT GALLERY
G・アート・ギャラリー
ギャラリーK
ギャラリー檜
ギャラリー葉
ギャラリー山口
GINZA 美術 CLUB
コバヤシ画廊
SCAN
スルガ台画廊
スタジオ200
ギャラリー・ホワイト・アート
ルナミ画廊
（以上の15画廊が本展の会場となります）

AUSTRALIAN COMMITTEE MEMBERS

Chairman: Akio MAKIGAWA
Melbourne Committee: Ken SCARLETT
John DAVIS
Jennifer PHIPPS
Sydney Committee: Judy ANNEAR
Terence MALOON
John WILLIAMS
Peter CALLAS
Tasmanian Committee: Leigh HOBBA
Perth Committee: Tony BOND

JAPAN-AUSTRALIA ART & CULTURAL EXCHANGE COMMITTEE

AI GALLERY
AWAJICHO GALLERY
INDEPENDENT GALLERY
G ART GALLERY
GALLERY K
GALLERY HINOKI
GALLERY YO
GINZA BIJUTSU CLUB
GALLERY YAMAGUCHI
KOBAYASHI GALLERY
SCAN
SURUGADAI GALLERY
STUDIO 200
GALLERY WHITE ART
LUNAMI GALLERY

CONTINUUM '83

編集：　日本・オーストラリア文化交流推進委員会
翻訳監修：　アリスン・マリー／ピーター・カラス
翻訳：　高島平吾
デザイン／制作：　大石一義／富田茂男／田宮宣保／萩原香苗
印刷：　日本写真印刷株式会社
発行：　日本・オーストラリア文化交流推進委員会 ©1983

Editing: Japan-Australia Art & Cultural Exchange Committee
Translation Supervising: Alison MURRY/Peter CALLAS
Translation: Heigo TAKASHIMA
Design & Production: Kazuyoshi OISHI
Shigeo TOMITA
Nobuyasu TAMIYA
Kanae HAGIWARA
Printing: Nissha Printing Co., Ltd.
Publishing: Japan-Australia Cultural & Art Exchange Committee © 1983

Printed in Japan

CONTINUUM '83